VERSORGERIN

stadtwerkstatt linz

2 Euro / 2 Giblinge *# 0113*



märz 2017

versorgerin Nr / 113 / MRZ 2017 / österreichische Post AG / P.b.b 15Z040481 M, Stadtwerkstatt, Kirchengasse 4, 4040 Linz / RETOUREN AN: KIRCHENG.4, 4040

editorial

Bei einem Heftschwerpunkt zu »Kunst und Konformismus« ist es nicht unbedingt ein Ausdruck von letzterem, erstere prominent abzubilden: Der Künstler Dietmar Brehm hat uns für das Cover freundlicherweise ein Werk aus seiner Serie »Adorno Verkleidet«, 1980, Acryl auf Papier, zur Verfügung gestellt. Die textförmigen Reflexionen zum Thema decken verschiedenste künstlerische Bereiche exemplarisch ab, zu denen *Mladen Savićs* Essay über »Kirre Kunst« den weiträumigen Auftakt bildet: *Jakob Hayner* beschäftigt sich mit Konformismus im Theater, *Berthold Seliger* mit dem in der Musik und *Melanie Letschnig* damit, inwieweit er Věra Chytilovás Arbeit als Filmregisseurin beeinflusste. *Paul Schuberth* übt Kritik an Martin Roths Traum vom »intellektuellen Widerstand« und *Thomas Edlinger* problematisiert die Forderung an Kunst, kritisch sein zu sollen. *Philip Hautmann* wiederum stellt drei Komponist_innen in ihrem jeweiligen Nonkonformismus dar. Seit längerer Zeit findet sich in der Versorgerin wieder auch ausführlicher eine Darstellungsform, die Text und Bild in sich vereint: Der Comic »On Curation« stammt von *Anna Haifisch*. Zusätzlich haben noch zwei kleinere Themengruppen ihren Weg in diese Ausgabe gefunden: Das Problem des Relativismus im Bereich der »Ritualforschung« analysiert *Paulette Gensler* anhand der Geschichtswissenschaft und *Felix Riedel* für die Ethnologie. Der Hype um »Künstliche Intelligenz« wiederum ist in Form von »Chat- und Social Bots« Gegenstand des Textes von *Svenna Triebler* und als dystopischer Anreiz »Alien zu werden« jener von *Oliver Schürer* und *Christoph Hubatschke*. Ein leider wiederkehrendes Thema ist das Erstarken rechtsextremer Strukturen und Bewegungen: *Katharina Gusenleitner* hat zur Unterscheidung zwischen Rechtspopulismus und -extremismus ein Interview mit dem Anwalt Alfred J. Noll geführt.

Einer, der zum Thema »Kunst und Konformismus« für diese Ausgabe bestimmt Erhellendes beizutragen gehabt hätte, wäre *Armin Medosch*, Autor zahlreicher ausgezeichneter Texte und Serien zur Kunst in der Versorgerin, gewesen. Aufgrund schwerer Krankheit konnte er das jedoch nicht tun. Bei Redaktionsschluss kam die Nachricht seines Todes am 23. Februar als schwerer Schock.

He will be dearly missed.
Die Redaktion



In Memoriam Armin Medosch
1962–2017

servus.at – Think Tank & Kultur-Datenzentrum in der Stadtwerkstatt

Bot or Not? Die Zukunft der Meinungsmache

Software-Roboter oder kurz Bots existieren, seit es Computer gibt. Den ersten Bot, der einer Unterhaltung folgen konnte, entwarf der britische Computerwissenschaftler und Mathematiker Alan Turing in den 1950iger Jahren. Sein bahnbrechendes Papier »Computing Machinery and Intelligence«[1] bildet bis heute die Grundlage für die Entwicklung künstlicher Intelligenz. Turing arbeitete sich daran erstmals an der Frage ab, ob Maschinen denken können, und kam zu dem Schluß, dass man eher Frage nachgehen sollte, ob »die Maschine« ein Spiel gewinnen kann, weil die Begriffe »Denken« und »Maschine« zu missverständlich wären. Er umgeht die Frage »Can machines think?«, indem er ein sogenanntes Imitationsspiel vorschlägt, an dem drei Personen beteiligt sind. Eine Beobachter_in soll anhand von ausgetauschten Textnachrichten das Geschlecht der beteiligten Personen zuordnen – einem Mann und einer Frau. Aufgabe der beiden Spieler ist es die Beobachter_in zu täuschen. Turings Idee, bekannt als der »Turing-Test«, knüpft an dieses Spiel an und ersetzt eine der Spieler_innen durch eine Maschine. Wenn die Beobachter_in der textbasierten Unterhaltung am Computer nicht feststellen kann, wer von den beiden Spieler_innen Mensch, wer Maschine ist, hat die Maschine gewonnen.

1966 entwickelt der deutsch-US-amerikanische Informatiker Joseph Weizenbaum ELIZA, ein Computerprogramm, das Gespräche in natürlicher Sprache nachahmen soll. Eliza gilt als der erste Chatbot, auch wenn ihre Möglichkeiten noch sehr eingeschränkt waren. Heutige Chatbots, wie etwa Mitsuku von Steve Worswick, der 2016 den Loebner-Preis gewann, agieren sehr viel überzeugender. Der Preis wurde 1991 ins Leben gerufen und wird jährlich verliehen. Die Goldmedaille – die noch nicht verliehen wurde – soll an den Chatbot gehen, der nicht von einem Menschen zu unterscheiden ist. Im jährlichen Wettbewerb werden Bronzemedaillen an den menschenähnlichsten Bot des Jahrgangs verliehen.

Bots sind in der digitalen Welt überall um uns: Sie suchen für uns bei Google, sie schreiben bei Twitter, sie schreiben Artikel zu Aktienkursen und Sportergebnissen. Forscher schätzen, dass im US-Wahlkampf ein Viertel der Tweets von Bots stammen. Dabei sollen die automatischen Nachrichten Stimmungen der Wähler verstärken.

Schon bei Weizenbaums Programm ELIZA, das über Skripte verschiedene Gesprächspartner simulieren konnte und wie eine Psychotherapeutin antwortete, öffneten sich die menschlichen Gesprächspartner und erzählten intimste Geheimnisse, was den Entwickler in Erstaunen versetzte. Das geschah, obwohl es offensichtlich war, dass Eliza kein Mensch, sondern ein eher einfach gestricktes Programm war. Es scheint, dass viele Menschen die Kommunikation mit Bots als unterhaltend und manchmal sogar poetisch empfinden. Agieren die Bots zu menschlich, kann das sogar kontraproduktiv wirken: Laut einer Microsoft-Studie von 2016 über Online-Aktivismus in Lateinamerika[2], reagierten Anti-Korruptions-Aktivist_innen bei Online-Aktivitäten auf Twitter weniger motiviert, wenn die eingesetzten Twitter-Bots[3] (Botivisten) zu menschlich wurden und etwa ihre Solidarität mit den Aktivist_innen teilten, während der Aufruf von Bots zum Widerstand gegen Korruption viel mehr Zuspruch fand und motivierend wirkte.

Wir sehen uns heute mit dem Problem konfrontiert, dass es immer schwieriger wird, festzustellen, wer oder was uns warum welche Antworten ausliefert, egal ob es sich um Ergebnisse aus einer Suchanfrage handelt oder darum, welche Nachrichten wir über diverse soziale Kanäle empfangen. Das hat weniger mit dem Fortschritt der Entwicklung der künstlichen Intelligenz zu tun, als mit der Möglichkeit unvorstellbare Mengen an Daten zu sammeln, diese auf bestimmte Weise automatisiert nach Mustern auswerten (Big Data) zu können und diese Auswertung in Algorithmen zu nutzen, die uns subtil in bestimmte Richtungen lenken.

Das geschah zum Beispiel im US-Wahlkampf. Im Artikel »The Rise of the Weaponized AI Propaganda Machine« zeigen die Autor_innen Berit Anderson und Brett Horvath, wie zugeschnittenes »direkt marketing« und der Einsatz von Bots dazu beigetragen haben, wie sich Wähler_innen im US-Wahlkampf 2016 verhalten haben.[4] Jonathan Albright, Professor und Datenforscher an der Elon Universität in North Carolina/USA, stellt darin fest, dass Fake-News beim Sammeln von Daten über Nutzer_innen eine wichtige Rolle gespielt haben. Seinen Untersuchungen nach hat die Firma Cambridge Analytica durch Nutzertracking die verschiedenen Verhaltensweisen von Nutzern nachverfolgt und durch Algorithmen verstärkt. Wer bei Facebook Seiten in einem bestimmten Meinungsspektrum liked und bestimmte Fake-News-Seiten anschaut, dem wurden mehr solche durch Algorithmen erzeugte Botschaften und Nachrichten angezeigt, so dass sich die Effekte über die verschiedenen Kanäle verstärkten. Dabei nutzte Cambridge Analytica auch eingekaufte Nutzerprofile etwa von Amazon.

Hinter Cambridge Analytica steht die Familie von Robert Mercer, einem amerikanischen Hedge-Fund-Milliardär. Sie wird von konservativen Alt-Right-Interessen geleitet und ist eng mit dem Trump-Team verbunden (der Chefstratege von Trump Steve Bannon ist Vorstandsmitglied der Firma). Obwohl man nicht hundertprozentig nachweisen kann, dass die Trump-Kampagne von Cambridge Analytica unterstützt wurde, weil die Aufträge über Subfirmen vergeben wurden, so ist doch klar, dass Profilbildung, Social-Media-Marketing und -Targeting eine wichtige Rolle spielte. Damit wurde 2016 eine neue Ära der politischen Meinungsmache eingeleitet, in der Big Data und Mustererkennung gepaart mit Automatisierung neue Formen der politischen Einflussnahme ermöglicht, für die wir bisher keine Handhabe haben.

Der genannte Scout-Artikel stellt eine interessante Parallele fest: Wird in Zukunft öffentliche Meinungsmache ähnlich wie High-Frequency-Trading funktionieren, wo Algorithmen gegeneinander



kämpfen und den Kauf und Verkauf von Aktien beeinflussen? Aktienhandel-Algorithmen analysieren Millionen von Tweets und Online-Postings in Echtzeit und steuern so den automatisierten Kauf und Verkauf von Aktien. Allerdings steht hinter jedem Algorithmus ein Mensch, der ihn programmiert und die Regeln festlegt. Die Schuld also ausschließlich den Bots zuzuschieben, führt nicht weiter. Was wir brauchen, sind ethische Kriterien, ob und wie automatisierte Systeme so genutzt werden können, dass sie einem demokratischen Diskurs dienen.

Social Bots sind semi-autonome Akteure, da ihr Verhalten einerseits von den Intentionen der Programmierer und andererseits von vorgegebenen Regelwerken und komplexen Algorithmen bestimmt wird. So definieren es die Internetforscher Samuel Woolley, danah boyd und Meredith Broussard in einem Artikel für Motherboard.5 Ohne Zweifel stellt das Auftreten von Bots die Gesellschaft vor ethische und politische Herausforderungen. Wir müssen uns um die Verantwortung und Transparenz Gedanken machen – beim Design, der Technik und der Regulierung der semi-autonomen Systeme, die wir selbst aufgebaut haben. Dazu gehören Fragen wie: Müssen Bots als Bots gekennzeichnet werden? Wie gehen wir mit Personalisierung um? Welche datenschutzrechtlichen Regelungen sind notwendig? Wer ist für Bots rechtlich verantwortlich – der Programmierer oder der Betreiber? Welche ethischen Regeln gelten für Bot-Programmierer?

All diese Fragen sind noch nicht beantwortet – manche können vielleicht gar nicht beantwortet werden. Trotzdem müssen wir uns ihnen stellen, vielleicht in Zukunft irgendwann nicht nur untereinander, sondern auch mit Bots.

Das AMRO Research-Labor widment sich 2017 dem Thema »Social Bots«
http://research.radical-openness.org/2017/
In Planung steht ein Symposium Anfang Mai in Kooperation mit der Linzer Kunstuniversität, Abteilung Zeitbasierte Medien.

Autor_innen: Valie Djordjevic & Ushi Reiter
Artwork: Christoph Haag, *https://twitter.com/makebotbot*

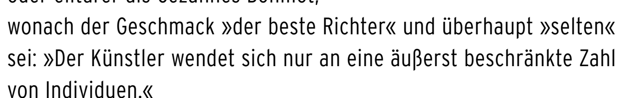
---

[1] A. M. Turing: Computing Machinery and Intelligence, 1950, *http://orium.pw/paper/turingai.pdf*
[2] Saiph Savage. Andrés Monroy-Hernández. Tobias Hollerer: Botivist: Calling Volunteers to Action using Online Bots, 1 Feb 2016, *https://www.microsoft.com/en-us/research/publication/botivist-calling-volunteers-to-action-using-online-bots/?from=http%3A%2F%2Fresearch.microsoft.com%2Fpubs%2F256068%2Fbotivist_cscw_2016.pdf*
[3] Signe Brewster: How Twitter Bots Turn Tweeters into Activists, 18 Dec 2015, *https://www.technologyreview.com/s/544851/how-twitter-bots-turn-tweeters-into-activists/*
[4] Berit Anderson and Brett Horvath: The Rise of the Weaponized AI Propaganda Machine, Scout *https://scout.ai/story/the-rise-of-the-weaponized-ai-propaganda-machine*

Kirre Kunst & versteckte Konformität

Der kapitalistische Kulturbetrieb macht aus Künstlern autozensierte, untereinander konkurrierende Lieferanten erwünschter, marktkonformer Produkte. Von *Mladen Savić*.

Bei allem Respekt für die Kunstschaffenden aller Orte aller Zeiten, für deren wunderliche Werke und mannigfaltige Manifeste, für ihren häufigen Einsatz für Fortschritt und Freiheit! Dieser Text wird ihnen vielleicht Unrecht tun, denn er hat keinerlei Absicht, gefällig zu sein, oder schön im Kant'schen Sinne – nicht das, was »ohne alles Interesse gefalle«. Kontemplativ-moralisierende Theorien des Ästhetischen sind so fade, falsch und fruchtlos wie *l'art pour l'art*, denn sie isolieren die Kunst von der Wirklichkeit und tragen kaum zum Verständnis ihrer realen Rolle und ihrer notorischen Überhöhung und Jämmerlichkeit bei. Gerade die Fachmänner der Fantasie, strukturell gefangen in einem künstlichen Paralleluniversum, sollten spätestens jetzt umblättern, bevor sie innerlich zu zürnen beginnen und blasiert abwinken. Denn, wie schon Schopenhauer stichelt, die Geschichte der Wissenschaften und Künste erstattet meist bloß Bericht von den Ausnahmen der vielen »verständigen, geistreichen, genialen Menschen«; die »zahllose übrige Menge verschwindet auch dem Andenken nach«. Betrachtet man jedoch, »zu welcher Zeit es auch sei, in der Nähe«, sprich, im Alltag die neuesten Gemälde, Bücher und Musikalien, »so hat man allemal nichts als Pfuscherei«. Des Philosophen Aussage ist, genau genommen, um keinen Deut garstiger oder elitärer als Cézannes Bonmot, wonach der Geschmack »der beste Richter« und überhaupt »selten« sei: »Der Künstler wendet sich nur an eine äußerst beschränkte Zahl von Individuen.«



Ivan Kljun, »Kubofuturistische Komposition«

Doch, am Kult der Exzellenz klebt da wie dort etwas Verlogenes, mindestens so verlogen wie das Verschweigen der materiellen Vorbedingungen, unter denen sich von »gut« zu »besser« aufsteigen ließe – bis hin zum künstlerischen Optimum. Der Grad der Entfremdung des modernen Menschen, jenes geistig geschichtslosen, halbbewusst konsumierenden Sozialatoms, das sich, für gewöhnlich, nie gänzlich entfaltet und verwirklicht hat, wird wohl darüber entscheiden, wie anziehend dieser kranke Kult individuell ausfällt. Fakt ist: je mickriger das Ich, desto größer sein Idol. Nun, die Feuerprobe der Nachwelt zu bestehen und in den Kanon des Wissens einzugehen, entspringt nicht den »besonderen« Einfällen des Einzelnen, sondern seinem allgemeinen, weltgeschichtlichen Beitrag zum Vorwärtskommen der Menschheit, deren aktiver Teil er ist, sodass das Außerordentliche und Seltene, wie Bourdieu erklärt, darin liegt, »sein Scherflein dazu beizutragen, jene nicht personengebundenen Denkweisen zu entwickeln und durchzusetzen, mit denen die verschiedensten Menschen Gedanken hervorbringen können, die bisher nicht gedacht werden konnten«. Dies gilt für die Wissenschaften gleichermaßen wie für die Künste und zeichnet sie letztlich aus. Mit anderen Worten, beide haben nur dann bleibenden Wert, wenn man nicht unbedingt Bourdieu sein muss, um Bourdieu auch verstehen oder genießen zu können. Zudem ist die knappe Lebenszeit zu kurz und kostbar, um sie zu vergeuden mit allzu besonderen Verrenkungen des Geistes. Oft führen diese nirgendwohin.

Kunst, und sei sie noch so sehr Spiegel ihrer Zeit und Seismograf sozialer Entwicklungen, bleibt stets, wofür sie am meisten taugt: eine Projektionsfläche im geistigen Überbau. Auf sie werden, schlichtweg weil sie, wie Černyševskij sagt, »ein Urteil über die Erscheinungen des Lebens« ist, unentwegt Vorstellungen, Wünsche und Hoffnungen übertragen und hochstilisiert, auch das gemeinhin menschliche, schöpferische Potenzial, dessen Verhinderung in so einem Fall die eigene Person verkörpert. Die Projektion, laut Freud ein »Verfolgen eigener Wünsche in anderen«, spendet dafür nur spärlich Trost. Die Kunst – als ästhetische Aktivität, in der Menschen einem Talent oder einem Hang nachgehen und die Summe ihrer Beziehungen zur Wirklichkeit anschaulich zum Gegenstand allseitiger Aneignung machen, in Form von Literatur, Musik, Malerei, Theater, Film usw. –, hat noch nie die Welt verändert, außer nebenher, eher zufällig, und im Nachhinein, eher langfristig. Der entscheidende Impuls dazu ist immer von außen gekommen. Das und nichts Anderes bietet sich als ihre magere Bilanz an, vorausgesetzt, versteht sich, man schließt aus dem Urteil vorab die vermessene Selbstdarstellung und überzogene Sympathie aus.

Künstler sind nämlich Huren, wenn auch beruflich weniger ehrlich und weniger bescheiden, allzeit bereit, sich an den Bestbieter zu verkaufen, frei in der Wahl und doch unfrei darin, wählen zu müssen, dabei die alte Scheinalternative zwischen Nutzen und Ergötzen auf seltsame Weise in sich vereinend – selbst dann, wenn sie sich, wie Goethe betont, genuin auszeichnen durch Vorwegnahme und »Vorempfindung« der Welt weit über die Nachahmung hinaus. Sie können, hier einmal Hegel'sch gesprochen, nicht am Pathos des Weltgeschehens und an der Poesie des Lebens teilnehmen aufgrund der platten Prosa des Geldverdienens. Hegel leitet daraus bekanntlich den Untergang der Kunst ab. Der gesellschaftliche Einfluss der Künstler ist, im Lichte der Bedeutsamkeit einiger ihrer Anliegen, bis heute vergleichsweise gering. Wenn also Kunst und Künstler, auch abseits der minimalen Kulturbudgets jedweder Staatlichkeit, im gelebten sozialen Diskurs nur geringfügig von Bedeutung sind, wenn ihre Positionen und Petitionen folgenlos verpuffen und versickern, statt Sand im Getriebe gewesen zu sein, wenn sie in der Öffentlichkeit zunächst als Stimme des Gewissens auftreten und irgendwann trotzdem zu Allerweltshumanisten, Alibischwätzern, Kompensationsfiguren und Preisträgerinnen in den Netzen des Establishments werden, kurz, wenn sie erst einmal sozial irrelevant und politisch neutralisiert sind – dann auch darum, weil die Wirkung künstlerisch transportierter Inhalte vom Niveau des gesellschaftlichen Bewusstseins abhängt, in all seinen Nuancen: und wo keine reflektierte, kritische Masse, da kein Effekt der sinnvollen, kritischen Kunstwerke.

An dieser Stelle täte eine Differenzierung von Kunst als geschichtlich kulturelles Produkt auf der einen Seite und als zeitgenössisch kapitalistischer Kulturbetrieb auf der anderen not, doch dazu später mehr… Die Kunst, die als Bedürfnis »produktiv zu werden«, so Goethe, dem Wesen des Menschen entspricht, ist allem voran ein gesellschaftliches Produkt und individuelles Zwischenresultat anhaltender kollektiver Prozesse: je arbeitsteiliger eine Gesellschaft, desto spezialisierter und selbständiger die einzelnen Sphären künstlerischer Praxis, wohlgemerkt – im Rahmen anerkannten Prostituierens der Kreativität, die als solche, nach Marx, den »Klassencharakter« ausdrückt. Derlei Spezialisierung setzt schon recht früh ein, wie die Bildhauerwerkstatt eines Thutmosis von Amarna 1370 v. u. Z. belegt. Ob Arbeitsteilung als Begriff in Bezug auf die damalige Sklaverei überhaupt das passende Wort sein kann, ist fraglich. Parallel dazu jedenfalls entstehen verschiedene Volkskulturen, ihrerseits ästhetisch wirksam in ikonischer Form, kraft ihrer Mythen, Märchen, Lieder, Tänze, Töpfereien, Trachten, Stickereien und dergleichen, also durch Kunstschöpfungen, die unzählige Stationen, Köpfe, Münder und Hände durchlaufen haben und so zu ihrer endgültigen Form gelangt sind. Bemerkenswert sind beispielsweise, anders als beim Nibelungenlied mit seiner derben Heldenromantik und thematischen Palastlastigkeit, die griechische Sage von Prometheus oder das armenische Epos über David von Sassun und seinen Sohn Mger, der, eingeschlossen in einen Felsen, warte, bis die alte, ungerechte Ordnung zerstört werde – und »das Weizenkorn groß wie im Wald die Nuss« sei. Die weltanschaulich-utopische Dimension und ästhetisch-stilistische Vielfalt in der Volkskunst verdienen es, obwohl die Stunde der technologischen Rationalität und postmodernen Individualität geschlagen hat, nichtsdestotrotz, hervorgehoben zu werden, denn sie sind das Beste an ihr.

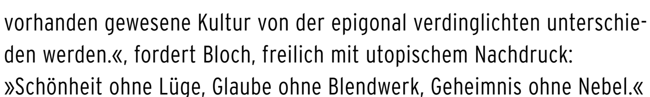
Mit dem Aufkommen der Manufaktur und bald darauf der Fabrik bzw. mit der Einführung der Massenproduktion und dem Rückgang manueller Arbeit zugunsten des Dienstleistungssektors in den Industrieländern hat sich die Volkskunst nur noch in verzerrter, verstümmelter Form erhalten, und zwar als volkstümlicher Billigschund und Kitsch. Dieser wiederum ist ein Epiphänomen der Kunst, eigens kreiert für moderne Werktätige und entfremdete Büroangestellte, und in jeder Hinsicht passabel für eine entpolitisierte, kommerzialisierte Lebenswelt des uniformierten Geschmacks. Seinen Ausgang nimmt dieser Schund, wie Vlasta Ilišin 1977 hervorhebt, mit dem religiösen Kitsch: Marienstatuen aus minderwertigen Materialien mit liebloser Bemalung, Rosenkränzen mit Perlen aus Plastik usw. Obendrein denke ein dafür empfänglicher, meist kleinbürgerlicher Konsument, dass Kunst »die wohligsten Gefühle hervorrufen« müsse, insoweit als sie ihm als »reines Status-Symbol«, als »Dekoration und Würzung« erscheint – »was in letzter Instanz die Negation des Wesens sowohl der Kunst als auch des Menschen« darstelle. Die Anmerkung sollte nicht bagatellisiert werden. Hierin entblößt sich die ganze private, geistige Sklaverei in der häuslichen Komfortzone, die außer Haus allenfalls dadurch durchbrochen wird, indem dem falschen Neuerertum aus Originalitätssucht und dem neuesten Angebot am Kunstmarkt konsumtiv gehuldigt wird. Wie reizlos! Anstelle von Kunst erhält man Kitsch oder Exzentrik, anstelle von Handwerk das Fließbanderzeugnis, anstelle von Literatur den Buchhandel, anstelle von Kritik den Konsum, anstelle der Kunstaktion den Kulturevent, und so in einem fort. Georg Seeßlen beklagt zu Recht, dass Künstler »als Berufsstand«, angesichts ihres gegenwärtig unermesslichen »Frei- und Spielraums«, noch nie »ein jämmerlicheres Bild abgegeben« hätten. Der kapitalistische Kulturbetrieb macht aus Künstlern autozensierte, untereinander konkurrierende Lieferanten erwünschter, marktkonformer Produkte für die Verlage, Galerien, Konzertbühnen und Theaterdirektionen. Der Rest erinnert an eine Art kultureller Besitzstandswahrung. Wo und wann auch immer

Künstlerinnen und Künstlergruppen es verabsäumen, diese Dinge direkt und unverkennbar in ihrem Opus zu verarbeiten, laufen sie Gefahr, sich den Unmut der lohnabhängigen Bevölkerung zuzuziehen, welche sie, wahrscheinlich aus ökonomisch bedingtem Ressentiment heraus, vorschnell und willig des Snobismus, der Realitätsferne und der professionellen Nichtsnutzerei bezichtigt.

Und hat nicht schon Černyševskij verlangt, »auch die Kunst muss irgendeinen Nutzen bringen und darf nicht nur steriles Vergnügen sein«?! Wie viel davon lässt sich gewissenhaft auf die Gegenwart anwenden? Bei näherem Hinsehen – sehr viel, einfach alles! Der Kapitalismus, und insbesondere seine neoliberale Version, in der die vollkommene Virtualisierung der Werte voranschreitet, nicht zuletzt wegen der Unverhältnismäßigkeit und Abkoppelung des Finanzmarkts von der Realwirtschaft, diese sogenannte Ordnung als globales System hat zwei recht divergente Dinge hervorgebracht: einerseits die Bemächtigung aller Formen künstlerischen Schaffens durch die industrielle Produktion, wodurch sie es unter ihre Botmäßigkeit gezwungen hat, siehe »Kulturindustrie«; andererseits den Beitrag zur Entwicklung neuartiger materieller Medien wie Funk, Foto, Film, Fernsehen und Internet, während, ähnlich wie bei der traditionellen Volkskunst, andere künstlerische Aussageformen wie Skluptur, Zeichnung und Gemälde in der Folge zurückweichen. Auffällig ist dabei nicht nur, dass, wie Benjamin bemerkt, das »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« notgedrungen seine künstlerische »Aura« in einer medialen, kollektiven, möglicherweise konformitätsfördernden und tendenziell totalitären Ästhetik verliere, sondern auch, dass der Kunstkonsum, nach einer kurzen Phase der Verbreitung in den Tagen steigender Kaufkraft, wieder einmal zunehmend den wohlhabenden, gehobenen, gebildeten Schichten vorbehalten ist.

Zur Veranschaulichung: Papier und Bleistift, nunmehr leicht zu haben, die ein Einzelner, begrenzt allein durch sein Talent und Können, in erhabene Zeichnungen verwandelt, reichen in der Regel nicht mehr aus, um das Interesse von großen Galerien und Museen der Moderne zu wecken. Das Zeichnen ist ihnen vielleicht als Akt zu ordinär, zu plebejisch. Die Installationskunst indes, die Unmengen an Zeit, Geld, Raum, Material oder gar Strom erfordert, hätte da bereits höhere Aussichten auf Erfolg, denn sie steht mittlerweile in einem anderen gesamtgesellschaftlichen Kontext als ihre Anfänge bei Mondrian oder El Lisickij, der noch verkündet hat, »die Kunst als etwas an und für sich Existierendes aufgehoben« sehen zu wollen: in einer »neuen Gesellschaftsordnung, in der die Arbeit aufhören soll, Sklaverei zu sein, in der nicht einige kleine Gruppen Luxus für eine begrenzte Gesellschaftsschicht produzieren«, denn »wo alle für alle arbeiten, dort wird die Arbeit frei, und alles, was entsteht, ist Kunst«. Davon kann bei Installationen neuerdings nicht mehr die Rede sein, und es hat auch seine Gründe. Bürgerliche Werte klingen beileibe doppelbödiger. Die Installation und das Event als bevorzugte, effektvolle, präsentable Art der Kunst, eingebettet in den offiziellen, sensationslüsternen Kulturbetrieb, erfüllen – abgesehen vom Konsens über die gängig megalomanische Profitmaxime, der ihn begleitet – eine Eliminationsfunktion innerhalb elitärer Strukturen: Kapital wird plötzlich zur Grundvoraussetzung von Kreativität, die so zum Humankapital mutiert und sich auch entsprechend definiert. Der Wert eines Kunstwerks wird offenbar vom damit umsetzbaren Profit bestimmt. Die unermüdliche Künstlerin Marina Abramović hat eben diese Einstellung »wirklich satt«: Fotografie und Video sind längst zum Mainstream geworden – »übrig geblieben ist die Performance-Kunst als eine Art Unterhaltungs-Gimmick«.




El Lisickijs Plakat »Schlagt die Weißen mit dem roten Keil« (1920)

Die moderne Kunst, sich einkapselnd in einem partikulären Wirkkreis, weil sie sich im Zwiespalt zum umgebenden gesellschaftlichen Milieu wiederfindet, neigt demgemäß zu einer Pose des ornamentalen Selbstzwecks, auch dort noch, wo sie sich, wie Adorno es formuliert, »transideologisch« gebärdet und aufgeklärt anmutet. Als solche führt sie zu kontingenten Werken mit absoluten Ansprüchen, zu Betroffenheit ohne Anteilnahme, zu Engagement ohne Konsequenzen, zu einem eitlen Freiheitsverständnis, das sie, wenn überhaupt, selten auf den Rest der Menschheit ausdehnt. Mehr noch: Fast wäre zu hoffen, dass ökonomische Krisen sich häufen würden, da die Künste in solchen Momenten interessanterweise politisch aufbrechen und kreativ aufleben. Selbst die Funktion der Kunst, Lukács zufolge die Kritik als aktive Befreiung von irrationalen Elementen, scheint aus dem zweckoptimistischen Posieren nicht herauszukommen und deshalb ihre spezifisch ästhetische Stellung zu verkennen, weil aus diesem Winkel die Kunstwerke zu Exempeln für mehr oder minder philosophische Haltungen herabgesetzt werden. So wird etwa die bestehende Gesellschaft in diesem oder jenem ihrer Aspekte kritisiert, allerdings ohne ihre tatsächliche Grundlage anzutasten oder je infrage zu stellen: das materielle Privileg. Schließlich hängen davon auch die persönlichen Aussichten auf öffentliches Auftreten, künftige Einladungen, weitere Stipendien, nützliche Kontakte und sonstige Gratifikationen unmittelbar ab. Nicht immer sind die Motive primär finanziell; die Eitelkeit übt eine eigene, organische, stille Motivationskraft aus. Dass gerade die Künstler insofern in gefährliche Nähe zu einem »Konformismus zweiter Ordnung« oder sogar zur Normopathie rücken, einer zwanghaften Persönlichkeitsstörung im Unterwerfen unter nahezu alle Normen und Erwartungen, stimmt gewiss traurig, sollte hingegen als Feststellung nicht im Psychologisieren bei eigentlich sozialen Sachverhalten münden. Würde nicht jeder beherzte Maler für ein bisschen Leinwand, Farbe und Pinsel notfalls seine Seele an den Teufel verkaufen? Die Überanpassung der Künstler wird in ihrer herrschaftlich harmlosen, aber gesellschaftlich zur Schau getragenen Unangepasstheit manifest.

Umgekehrt weist dieser Umstand auf ein Zeitalter hin, in der nach Marx längst »alles eine Sache des Handels« geworden ist, auch das sogenannte Wahre, Gute und Schöne: »Es ist die Zeit der allgemeinen Korruption, der universellen Käuflichkeit«, eine allzu selbstverständliche Unzeit, »in der jeder Gegenstand, ob physisch oder moralisch, als Handelswert auf den Markt gebracht wird, um auf seinen richtigsten Wert abgeschätzt zu werden«. Die Konformität, die sich unter diesen Bedingungen breitflächig in das Künstlerleben einschleicht, ist indirekt wirksam und darum vermittelter, versteckter Natur. An sich ist das keine großartige Entdeckung. Plechanov, für den Kunst »eines der Mittel des geistigen Verkehrs« ist, fragt gleich im Anschluss daran: »Kann man sich wundern, dass die Kunst in einer Zeit der allgemeinen Käuflichkeit ebenfalls käuflich wird?« Lapidar hat er seine Frage zuvor bereits beantwortet: »Wer mit den Wölfen lebt, muss mit den Wölfen heulen.« Fazit: eine relativ abgeschottete, kirre und konforme Künstlerkaste, die produziert, wofür sie, wie gesagt, staatliche Subventionen, öffentliches Lob und private Aufträge in Aussicht gestellt bekommt, samt einer Kunstkritik in der Klemme, die, sofern nicht selbst schon aus den vornehm elitären, oberen Reihen stammt, nicht sagen darf, was sie denkt, weil sie davon lebt, um ganz zu schweigen von der beredten Gedankenlosigkeit der Selbstdarsteller und intellektuellen Verwässerungsexperten. Als bei der Ausstellungseröffnung im Wiener »mumok« Mladen Miljanović 2010 ein jugoslawisches Automobil einzementiert, bringt er mit einer unbeachteten Steintafel am Rande ironisch die Patsche des Künstlers auf den Punkt: »I am for the freedom of form as long as it remains within the form.« Die Aufschrift ist, anbei erwähnt, nur über einen darüber montierten Rückspiegel lesbar gewesen. »Dennoch muss wirklich vorhanden gewesene Kultur von der epigonal verdinglichten unterschieden werden.«, fordert Bloch, freilich mit utopischem Nachdruck: »Schönheit ohne Lüge, Glaube ohne Blendwerk, Geheimnis ohne Nebel.«

Immerhin ist es fragwürdig, wenn sich künstlerisch vorgebrachte Positionen, in denen auf diverse Missstände der Gesellschaft aufmerksam gemacht wird, ständig auf einer Linie mit den Interessen des Nato-Generalstabs befinden: wenn wieder einmal rechtzeitig vor dem nächsten Militärschlag im Ausland, oder währenddessen, die Frauen- und Minderheitenrechte am Zielort der Zerstörung unverhofft ins künstlerische Rampenlicht rücken. Es handelt sich dabei eindeutig um artifizielle Maskeraden und keineswegs um Aktionismus. In Wirklichkeit werden Interessen bedient, umso mehr, als die Schamlosigkeit sich hier unter einem moralischen Alleinstellungsmerkmal präsentiert. »Alles purer Zufall!«, werden die Verteidiger des Bestehenden erwartungsgemäß einwenden. Die Abgebrühten unter ihnen werden eins nachlegen und behaupten, man bemühe sich doch bloß um das subjektive Aufzeigen objektiver Problematiken, um eine friedlichere Zukunft, um »den besseren Zustand« im Adorno'schen Sinne, gedacht als denjenigen, »in dem man ohne Angst verschieden sein kann«. Und, weiter? Diese egalitäre Differenz ist weitgehend nur noch Euphemismus. Was bringt es den Künstlerinnen und ihrer viel besungenen Verschiedenheit, wenn Staatsgelder für Kulturelles vorzugsweise in die Aufführungen von Seebühnen und Opernhäusern fließen? Nichts. Was hat denn die Menschheit von Kunstauktionen in Millionenhöhe, oder davon, im Namen der Kunstfreiheit Inseln und Gebäude in rosarotes, gelbes oder weißes Polyamidgewebe, Tausende von Quadratmetern groß, zu hüllen? Überhaupt nichts. Die berühmte Theodor-Heuss-Stiftung zum Beispiel erkennt darin eine »subtile Provokation am monumentalen Objekt« – sei es drum! Ob diese Einschätzung den enormen Aufwand auch rechtfertigt? Der Ruhm gebührt, um ehrlich zu sein, eher der logistischen Leistung als der künstlerischen Freiheit. Des Pudels Kern und auch eine Ursache von künstlerischer Konformität liegt im Versuch, die gesellschaftlichen Widersprüche nur scheinbar zu lösen, was Bloch als das »Gegenteil ihrer materiellen Erforschung« festmacht.

Die Entgegnung und äußerst populäre Wiederholung, dass man nun einmal in einer Zeit der Komplexität leben würde, ist läppischer als ein Kaugummi auf der Unterseite einer Schulbank. Sie wird aber nicht durch einen vermeintlichen Verfall der Künste Lügen gestraft, denn diesen gibt es nicht, sondern durch die immer wiederkehrende Seichtheit, die bewusste Vagheit und den Schematismus ihrer Inhalte. Deren glanzvoller »Vorschein« zumindest bleibt libertär, moralisch, integer, kreativ. So kann die beschämende Simplizität der Klassengesellschaft sich gegen Ideologiekritik auf dem Gebiet der Kunst getrost immunisieren, wobei Ideologie sinngemäß anfängt, sobald das Interesse einer Gruppe zum allgemein menschlichen verklärt und das Gegebene, und sei es noch so falsch, zum Notwendigen ernannt wird. Dahinter lugt die wahre Konformität hervor. Im »konkret« kommentiert Berthold Seliger unlängst, die Künstler von heute, ohnehin selten Arbeiterkinder und daher trotz prekärer Verhältnisse neoliberal ideologisiert, würden »mit ihrer auf Selbstverwirklichung und Selbstoptimierung ausgerichteten Daseinsweise die Entsolidarisierung der Gesellschaft« betreiben und so oder so »gegen Kollektivität und Solidarität« vorgehen. Ein renommierter Künstler mit vollen Taschen und reichen Bekannten demnach – in dieser Eigenschaft durch und durch bürgerliches Subjekt, das sich triumphal in seiner Egozentrik feiert und selbst transzendiert – hat die Welt als eine Objektwelt zur Spielewiese. Für andere ist selbige ihr unabänderlicher Lebensraum. Da klaffen Welten auseinander. Könnte das nicht als Hohn interpretiert werden? Was ist bitte noch Kunst? Welchen Maßstab soll sie denn schon haben!

Jenseits durchaus interessanter Fragen nach ästhetischer Wertaxiomatik und ihrer Objektivität im Allgemeinen oder nach Qualität und Resonanz von Kunstwerken im Besonderen, fragt sich überdies: Wie soll ein Künstlerkollektiv sich weiterentwickeln, wenn nach ersten Erfolgen und anfänglicher Anerkennung fortan vom zahlenden Publikum und unterstützender Mäzenschaft mehr von demselben, immer der gleiche Stil, nur die bewährte Manier begehrt wird? Versteckt sich dahinter nicht ansatzweise eine grundlegend konformistische Stoßrichtung künstlerischer Produktion? Darf die kreative Persönlichkeit nicht evolvieren? Zweifellos wäre zu klären, ob unterm Strich im demokratischen Privatkapitalismus der soziale Schaden für die Kreativität nicht genauso groß ist wie im Fall der staatlichen Auftragskunst, deren Imperativ dereinst die Kunst im realsozialistischen Staatskapitalismus geknechtet hat. Angetan von der sprichwörtlichen Unzufriedenheit unzähliger Musiker, Maler, Bildhauer und Literaten mit der Marktwirtschaft und ihren Zwängen, beschreibt José Carlos Mariátegui 1925, inwieweit diese Unzufriedenheit sich von jener des klassenbewussten Lohnsklaven abhebt: »Der Arbeiter fühlt sich in seiner Arbeit ausgebeutet. Der Künstler aber fühlt sich unterdrückt in seinem Genie, eingeschränkt in seinem Schaffen, betrogen in seinem Anspruch auf Ruhm und Glück.« Seine Diagnose der »unterschätzten Eitelkeit«, die mitunter Protest hervorrufe, auch reaktionären, ist nicht ganz an den Haaren herbeigezogen. Mehr Bescheidenheit hinsichtlich der Person und mehr Radikalität hinsichtlich der Gesellschaft wären auch heute noch angebracht.

Die klassische Gegenüberstellung in Paaren von Konformismus und Kollektivismus hie und von Nonkonformismus und Individualismus da entpuppt sich zu guter Letzt als bürgerliche Narration und ideologische Konstruktion, mehr nicht. Schon der Bezugsrahmen ist vorneweg individualistisch, um nicht zu sagen, sozialatomistisch beengend. Daraus folgt, dass der geschichtlichen Tatsache, vom Individualismus kommerziell profitiert und ferner eine Rechtfertigung für Egoismus erhalten zu haben, jedwede Erklärung abhandenkommen müsste und man gar nicht mehr begreifen dürfte, wieso er auslöscht, was er verspricht, nämlich, Individualität. Unter seinem Deckmantel hausiert, wie man weiß, wenn man es wissen will, heutzutage die hippe ebenso wie die intellektuelle Konformität, ungeniert wie eh und je. Die Kunst, Abbild ihrer Zeit selbst dann, wenn sie sie künstlerisch nicht einfängt, sondern bloß ideenreich reproduziert, wird dieser Entwicklung nicht gerecht. Die Spanne zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit ist durch die Orientierung am Marktgeschehen in der Tat geschmälert. Rundherum ist es aber recht ruhig geworden. Insbesondere der Berufskünstler dient, ob er will oder nicht, immer auch als narrenfreie Marionette und Maskotte oberer Schichten. Die Illusion seiner Autonomie gilt es daher aufzugeben. Man darf nicht vergessen: Die demokratische Gegenwart tut sich weniger durch den Wegfall einer Logik der Herrschaft als vielmehr durch das Abstreifen allen Raffinements hervor, sodass inzwischen edle Unternehmerworte und Politikeransprachen bewusst wie zynische Phrasen vorgetragen werden und die Kunstschöpfungen aller Art sich absichtlich wie privilegierte, umzäunte Ausbrüche aus dem Reich der Notwendigkeit gestalten. Was unternimmt die Kunst dagegen? Selbstzufrieden besetzt sie eine Nische ihres kleinen Reichs der Freiheit. Dies ist hauptsächlich Anlass und Grund, warum Mario Benedetti mahnend schließt: »Ohne Revolution bleibt Kultur immer Privileg, auf einer Ebene, zu der die Gesellschaft als Gesamtes keinen Zutritt hat.«

Mladen Savić, geb. 1979 in Zagreb (SFR Jugoslawien), studierte Philosophie in Lennoxville, Québec, auf der Bishop's University, zertifizierter Wahlbeobachter für »EU Civilian Crisis Management«, Laienschauspieler beim »Integrativen Wiener Vorstadttheater«, lebt in Wien, Mitbetreiber der Agentur »textlagune«, Lektor, Übersetzer und Autor. Veröffentlichungen in verschiedenen Printmedien. 2016 erschienen sein Debütwerk »Mücken und Elefanten. Essays, Reflexionen, Polemiken.« (Drava-Verlag, Edition TRI) und eine Kurzgeschichtensammlung »Alltagserlebnisse« (Taschenspiel-Verlag). 2017 wird, ebenfalls bei Drava, voraussichtlich sein neuer Essay-Band »Feuer am Dach« erscheinen.

Das Wesentliche ist der Schein

Jakob Hayner über Kunst und Konformismus im Theater.

»Brecht, der der damaligen Lage gemäß noch mit Politik zu tun hatte, nicht mit ihrem Surrogat, sagte einmal, dem Sinn nach, ihn interessiere, wenn er ganz ehrlich mit sich sei, au fond das Theater mehr als die Veränderung der Welt. Solches Bewußtsein wäre das beste Korrektiv eines Theaters, das heute mit der Realität sich verwechselt, so wie die happenings, welche die Aktionisten zuweilen inszenieren, ästhetischen Schein und Realität verfransen. Wer hinter Brechts freiwilligem und gewagtem Geständnis nicht zurückbleiben möchte, dem ist die meiste Praxis heute verdächtig als Mangel an Talent.«
Theodor W. Adorno

Die Krise des Theaters ist von der Krise der Öffentlichkeit in der spätkapitalistischen Gesellschaft nicht zu trennen. Wo das menschliche Leben reduziert ist auf stumpfe Selbsterhaltung durch den Verkauf der eigenen Arbeitskraft, was zudem immer seltener oder zu immer schlechteren Bedingungen gelingt, ist Öffentlichkeit ohne Funktion und Bedeutung. Auch das Theater dient dann vor allem einzelnen gesellschaftlichen Schichten als vornehmere Vorabendserie oder Vorspiel zum Netzwerken, wie es im Jargon der neuen Bohème heißt. Auch die freie Szene, einst angetreten, das bürgerliche Theater der Nachkriegszeit aufzurütteln, hat sich inzwischen weitgehend institutionalisiert und entspricht mit ihrer projektbasierten Arbeitsweise den gegenwärtigen Anforderungen des Kulturmarktes weit besser, als man es sich wohl einst träumen ließ. Doch von Subversion ist noch allenthalben die Rede. Doch zu welchem Zweck?

Vielleicht lassen sich die momentan vorherrschenden Widersprüche des Theaters am besten anhand eines Beispiels der jüngeren Vergangenheit schildern. Mitte Januar lud die Zeitschrift *Merkur* in Berlin zu einer Diskussionsveranstaltung mit dem Titel »Was wird Theater?«. In der Ankündigung hieß es: »Es wird mal wieder grundsätzlich über das Theater gestritten.« Wer nun vermutete, dass dieser Ankündigung auch eine Entsprechung auf dem Podium folgen würde, sah sich hingegen getäuscht. In trauter Einigkeit saßen ein Intendant, eine Theaterwissenschaftlerin, ein Dramaturg, eine Jugendtheatermacherin und eine Theaterjournalistin beisammen und hofierten sich gegenseitig. Einig war man sich, dass es auf Experimente, Labore, Öffnung der Künste – in Zeiten der immensen Herausforderungen von Digitalisierung und Globalisierung, wie es dann immer so schön heißt – ankomme. Nur wozu? Das blieb unerörtert. Einig war man sich dann vor allem, dass es konservative, ja reaktionäre und revisionistische Elemente im Theater gebe, mit denen man keinesfalls etwas zu tun haben möchte, namentlich Bernd Stegemann. Stegemann ist Dramaturg und Professor an der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« und hat in den letzten Jahren zwei wichtige Bücher veröffentlicht: *Kritik des Theaters* und *Lob des Realismus*. Er vertritt die These, dass zwischen den postdramatischen Theaterformen und dem neoliberalen Akkumulationsregime des Kapitalismus eine strukturelle Analogie besteht. Stegemann machte darauf aufmerksam, dass die Form der Kunst das Verhältnis zur Gesellschaft bestimmt. Ich werde darauf im Verlauf des Textes zurückkommen. Auf dem Podium äußerte unterdessen der Dramaturg die Ansicht, dass diese negativen und destruktiven Debatten ganz schlecht für die Kunst und die Künstler seien, man wolle ja angstfrei produzieren können. Doch was bedeutet es, wenn man für eine öffentliche Tätigkeit Freiheit von negativen Impulsen als Ideal ausgibt? Was bedeutet es, Kritik und Debatten als angsteinflößend zu bezeichnen? Nicht weniger als die Abschaffung der Theaterkritik – aus Gründen des Anstands freilich, man ist ja liberal und fortschrittlich – ist damit beabsichtigt, bei gleichzeitiger Immunität für die Kunstproduktion. Dabei haben große Teile der Theaterkritik den Schritt von der Kritik zur teilnehmenden Berichterstattung längst freiwillig vollzogen – wie Hanno Rauterberg unter dem Titel *Die Feigheit der Kritiker ruiniert die Kunst* vor ein paar Jahren in der *ZEIT* schrieb: »Die Kunst darf alles in Frage stellen, doch Fragen an das Kunstsystem gelten als unstatthaft. Schnell wird der Kritiker als Feind des Zeitgenössischen ins dunkle Eck gedrängt. Die Ängste und Immunisierungsmechanismen sind gewaltig, die Denkverbote unerbittlich.« Dementsprechend wurde Stegemann – freilich in Abwesenheit – vorgeworfen, dass er sowohl die letzten Jahrzehnte der Theaterentwicklung nicht mitbekommen hätte und dann auch noch rückgängig machen wolle. Lassen wir den logischen Widerspruch mal beiseite, ist doch eines deutlich: Wer es wagt, die letzten Jahrzehnte des Theaters nicht für eine einzige Erfolgsgeschichte und Entwicklung zum Besseren zu halten, wird sogleich als Feind der Kunst und des Fortschritts ins Abseits des »demokratischen Diskurses« gestellt. Was an dieser Veranstaltung so bezeichnend war, ist eine weit verbreitete Legitimationsfigur bestimmter Theaterformen. Die Phraseologie von Offenheit und Experimenten zieht ihre Berechtigung aus der Kunstkritik der historischen Avantgarden. Doch haben sich die sozialen Bedingungen insoweit geändert, dass die Kritik der Avantgarden heute geradezu konformistisch ist, insoweit sie nicht in Verbindung zu einer sozialen Bewegung stehen und ihre Kritik an Institutionalisierung und Professionalisierung gerade am ehesten mit der krisenhaften Veränderung des Kapitalismus harmoniert, die man gemeinhin Neoliberalismus nennt. Mit dieser Immunisierung gegen Kritik soll das öffentliche Erproben der Urteilsfähigkeit anhand der Kunst verunmöglicht werden. Diese konformistische Rechtfertigung verhindert wiederum die Kritik an Theaterformen, die selbst konformistisch sind, so dass es sich um einen doppelten Konformismus handelt.


Bild: Julian Marbach

»Echte« Menschen auf »echter« Bühne: Die Performancegruppe »She She Pop« in der Inszenierung »Einige von uns«

Doch wie verhält es sich mit der Form? Die Grundsituation des Theaters besteht in der Form, dass jemand vor einem anderen etwas spielt. Damit entsteht, für den Augenblick, der Anschein von etwas Anderem, zu dem man sich in Bezug setzen kann. Der Schein ist das Moment der Freiheit in der Fiktion, das über die Wirklichkeit (die der Gegensatz des Spiels ist, nicht der Ernst) hinausweist. In dieser Situation wird ein ästhetischer Schein produziert. Dieser Schein erlaubt die Eigenbewegung von Material, die Möglichkeit von Dialektik in der Kunst. Die innere Spannung des Kunstwerkes ermöglicht, dass sich das Werk zur Gesellschaft in Spannung setzt. Dass dies gelingt, ist von der Konstruktion des ästhetischen Scheins abhängig; wo das Kunstwerk lax in seiner Durchformung ist, setzt sich der empirische Schein an die Stelle des ästhetischen. Die Selbsttranszendierung des Stofflichen in der Kunst garantiert ihren utopischen Charakter. Das Nicht-Identische der Kunst besteht in der Herstellung von Transzendenz durch ästhetischen Schein. Dieser ist aber keine okkulte Qualität des Kunstwerkes, sondern eine durch handwerkliche und technische Mittel bedingte Realisierung menschlicher Phantasie. In dieser Weise verschränkt sich künstlerisch-produktive Subjektivität mit objektiven Voraussetzungen in der entspringenden Werkindividualität – ein Abbild gelingender menschlicher Arbeit, utopischer Vorschein eines anderen Verhältnisses von Geist und Stofflichkeit, also: Sinnlichkeit als Wahrheit. Grundlage der Produktion von ästhetischen Schein im Theater sind der dramatische Text, das Schauspiel, die Bühnenkunst – und in jedem Bereich wären wieder einzelne technische Aspekte zu berücksichtigen, eine Technik des Dramas, eine Technik des Schauspiels undsoweiter. Nun gibt es im gegenwärtigen Theater die Tendenz – und darauf wies Bernd Stegemann in seiner *Kritik des Theaters* hin – statt mittels der Produktion von ästhetischem Schein ein kritisches Theater zu machen, die Abschaffung desselben für kritisches Theater zu halten. So wird beispielsweise die Ablösung vom Dramentext als Emanzipation bezeichnet, als ob der Text eine Zwangsmaßnahme wäre. (Man stelle sich nur einmal vor, dass die Abschaffung der Recherche im Pressewesen von Journalisten in der gleichen Weise als Fortschritt bejubelt werden würde.) Ebenso wird das Schauspiel zugunsten der Performance und des Auftretens »realer« Personen verworfen, auch als Bühnenraum werden bevorzugt »reale« Räume verwendet. Das Problem ist, dass diese vermeintlich subversiven Formen vor allem zur Abschaffung der spezifischen Möglichkeiten dieser Kunstform führt. Wo der ästhetische Schein zugunsten von Realobjekten aufgegeben wird, steht Kunst ihrer Gestalt und Form nach nicht mehr in einem kritischen Verhältnis zur Gesellschaft, alle Kritik bleibt dann äußerlich (und was man auf der Bühne nicht sehen konnte, ist dann im Programmheft nachzulesen, meist ein Potpourri postmoderner Phrasen) – als ob nicht schon Kulturindustrie und Gesellschaft des Spektakels eine Theatralisierung des gesellschaftlichen Lebens bedingen würden. Kunst muss die Kritik des Scheins in ihre Gestalt mit aufnehmen, anstatt den Schein in pseudoradikaler dekonstruktivistischer Geste zu opfern. Und was bliebe nach der Dekonstruktion des Scheins der Kunst? Nur der empirische Schein der kapitalistischen Produktionsweise, der Warenfetischismus. In dieser Weise verhält sich gerade die vermeintlich kritische und subversive Theaterkunst konformistisch. Indem sie an ihrer Selbstabschaffung arbeitet, unterwirft sie sich umso mehr den Druck der Gesellschaft.

Wenn die Beobachtung stimmt, dass es im Theater zweierlei Konformismus gibt, in der Form des Theaters und im Sprechen über Theater, so wäre dieser Konformismus nur auf eben diese doppelte Weise zu überwinden. Eine Neujustierung der Dialektik dramatischer Formen kann nur gelingen, wenn die Kritik und Selbstkritik des Theaters möglich ist. Eine solche Kritik des Theaters wäre von einer Kritik der Gesellschaft untrennbar. Was Adorno an Brecht schätzte, dass ihm das Politische selbst zur produktiven Kraft der Erneuerung der dramatischen Situation geworden ist, könnte für die Gegenwart entscheidend sein. Politisches Bewusstsein und Formbewusstsein in der Kunst sind die Parameter, an denen eine mögliche Überwindung des Konformismus im Theater zu messen wären. Das Theater muss die eigene gesellschaftliche Funktion reflektieren. Interessant ist, wie gerade die Vertreter der sogenannten Postdramatik und performativen Theaterformen diese Reflexion aggressiv abwehren. Solange sich das Theater aber dieser Reflexion verweigert, wird es in dem eigenen Konformismus gefangen bleiben. Die erste Voraussetzung für das Herausarbeiten aus dem Konformismus wäre aber die Einsicht in die Beschränkung der Kultur selbst: »Aller kulturelle Reichtum bleibt falsch, solange der materielle monopolisiert ist.« (Theodor W. Adorno)

Jakob Hayner ist Autor für verschiedene Zeitungen und Redakteur der Zeitschrift Theater der Zeit.

Der Traum von keiner Sache

Paul Schuberth über die Allmachtsfantasie der für Kunst und deren Verscherbelung Zuständigen am Beispiel des Musumsdirektors Martin Roth.

Martin Roth, scheidender Direktor des Victoria & Albert Museums London, träumt vom intellektuellen Widerstand. Dies legt zumindest die Überschrift seines kürzlich in der ZEIT erschienenen Aufsatzes nahe (DIE ZEIT Nr. 42/2016, 6. Oktober 2016). Um aber immer weiter träumen zu können, und das lässt wiederum der Aufsatz selbst vermuten, setzt er alles daran, die Verwirklichung dieses Traums zu verhindern. Ginge es nach ihm, besäßen auch seine Mitkünstler und -künstlerinnen die moralische Verpflichtung, sich für diese Aufgabe einspannen zu lassen.

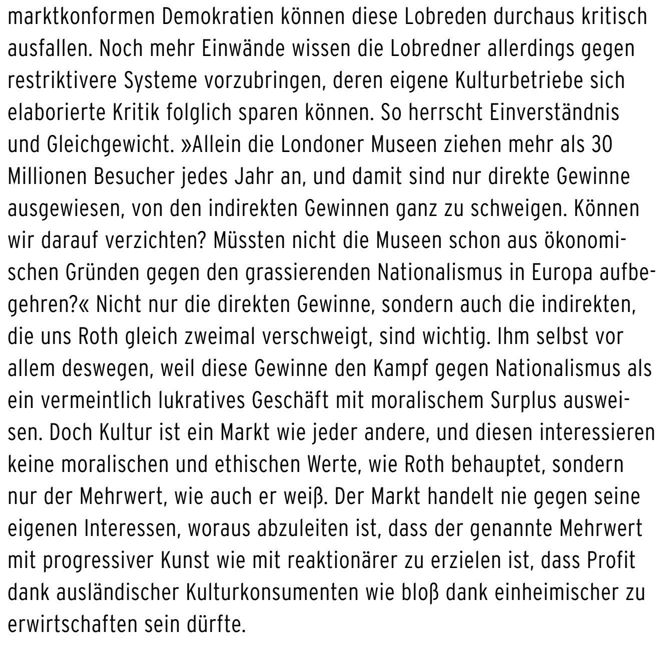
Seinem Artikel liegt die Annahme zugrunde, dass Künstler – oder gar Kulturmanager wie Herr Roth selbst – widerständiger, wacher und verantwortungsvoller als andere zu sein hätten; ein Gedanke, der dem Glauben an eine grundsätzliche Unabhängigkeit der Kultur entspringt. Roth imaginiert Kultur als eine Guerilla-Mine, die bei »übersteigertem Nationalismus« (Roth), bei übersteigertem Unrecht, brav detoniert und die verkommenen Verhältnisse explosionsartig wieder geraderückt. Wahr ist, dass eine verkommene Gesellschaft Kultur nicht als gefährliche Mine fürchtet, sondern sich nämliche als gute Miene zum bösen Spiel hält, als Aufputz, der den Dreck unsichtbar macht, indem er ihn mit einer Staubschicht aus veralteten wie zukünftigen Kulturtrends und Diskursresten überdeckt. Die von Beginn an verkommene Kultur wiederum bedarf, als Aufputz, und um keinen Verdacht zu erregen, höriger Künstler. Zwischen Kultur und Künstlern besteht allerdings auch ein nicht zu unterschätzender, natürlicher Zusammenhang: Und zwar in der Kultivierung des Irrglaubens der Künstler, mit ihrer Kunst im Rahmen der Kultur Sprengkraft behaupten zu können. Der späten Erkenntnis ihrer Machtlosigkeit folgt die beschwichtigende Behauptung, das System gestatte zumindest noch gewisse Freiräume. Auf die Einsicht, dass diese Freiräume stets bloß Markt- oder, je nach dem, Subventionsnischen sind, muss aus Selbstschutz verzichtet werden.

Roth will »Direktoren und Kuratoren [nicht] vorschnell aus der Verantwortung (…) entlassen«, denn in Zeiten eines rasant wachsenden Nationalismus gelte es, die »moralischen und ethischen Werte« im Blick zu behalten. Er begründet diese besondere Verantwortung mit der grundsätzlichen Widerständigkeit von Museen und Sammlungen: »[Diese] haben etwas Widerständiges an sich, sonst hätten sie nicht unzählige Systemwechsel in Europa überlebt.«
In jedem System prächtig gedeihen zu können, darf heute als *das* Wesensmerkmal von Widerständigkeit schlechthin gelten. Diese Tatsache beruhigt unser Gewissen und lässt Martin Roth, der es ganz nach oben geschafft hat, als Widerstandskämpfer von Format erscheinen. Dass es, etwa von 1933-45, Kunst gab, die sogar so widerständig war, dass sie nicht überleben durfte, muss der Roth natürlich nicht wissen – das war vor seiner Zeit. Und doch weiß er Spannendes über diese dunkle Periode zu berichten: »Im Deutschland der späten Weimarer Republik schaute die Kulturwelt in großen Teilen stumm dabei zu, wie sich ein überzogener und blinder Nationalismus in den Nationalsozialismus verwandelte und die Kultur zu einem Instrument der Propaganda wurde.« Roth geht noch ein Stück weiter, und degradiert gleich jedes einzelne Wort zum Instrument *seiner* Propaganda. Wäre dieser sehbehinderte Nationalismus der armen, kulturell gehandicapten Deutschen nur ein bisschen hellsichtiger gewesen, hätte er sich nicht – so mir nichts, dir nichts – in diesen Nationalsozialismus verwandeln müssen, weiß Roth. Dass der Kulturbetrieb dabei nur stumm zuschaute, ist allerdings eine gemeine Unterstellung. Kulturbetriebler, Journaille, Geistes- und Naturwissenschaftler erwiesen sich als hörige Assistenten dieses unerklärlichen Verwandlungszaubers, und trugen für die ideologische Aufrüstung des Systems eine wesentliche Verantwortung. Tatsächlich ist der Kulturbetrieb, wie wir ihn heute in seiner subventionierten, verstaatlichten Form kennen, und von dem sich Roth den moralischen Kampf gegen überzogenen Nationalismus erwartet, in diesen Jahren entstanden. Bogusław Drewniak schreibt in »Das Theater im NS-Staat«: »Durch materielle Förderung und mannigfach verwirklichte Anhebung ihres gesellschaftlichen Ansehens versuchte der NS-Staat, sich die Bühnenschaffenden zu verpflichten und Einverständnis mit den politisch bestimmten und weltanschaulich erwünschten Maßnahmen im Bereich des Theaterlebens zu erreichen.«



Hort des Widerstands: Victoria and Albert Museum, London

Wenn Martin Roth von Kultur spricht, meint er die vorbildhafte Geschäftskultur, die innerhalb des Kulturbetriebs herrscht. Und dieser wurde nie zum Instrument von Propaganda. Vielmehr hat er wirkungsvolle Propaganda, nämlich jene, die nicht als solche zu erkennen ist, erst erfunden. Ununterbrochen übt sich dieser Betrieb in Lobreden für gerade das System, indem er jeweils prächtig überleben kann. In fortschrittlichen, marktkonformen Demokratien können diese Lobreden durchaus kritisch ausfallen. Noch mehr Einwände wissen die Lobredner allerdings gegen restriktivere Systeme vorzubringen, deren eigene Kulturbetriebe sich elaborierte Kritik folglich sparen können. So herrscht Einverständnis und Gleichgewicht. »Allein die Londoner Museen ziehen mehr als 30 Millionen Besucher jedes Jahr an, und damit sind nur direkte Gewinne ausgewiesen, von den indirekten Gewinnen ganz zu schweigen. Können wir darauf verzichten? Müssten nicht die Museen schon aus ökonomischen Gründen gegen den grassierenden Nationalismus in Europa aufbegehren?« Nicht nur die direkten Gewinne, sondern auch die indirekten, die uns Roth gleich zweimal verschweigt, sind wichtig. Ihm selbst vor allem deswegen, weil diese Gewinne den Kampf gegen Nationalismus als ein vermeintlich lukratives Geschäft mit moralischem Surplus ausweisen. Doch Kultur ist ein Markt wie jeder andere, und diesen interessieren keine moralischen und ethischen Werte, wie Roth behauptet, sondern nur der Mehrwert, wie auch er weiß. Der Markt handelt nie gegen seine eigenen Interessen, woraus abzuleiten ist, dass der genannte Mehrwert mit progressiver Kunst wie mit reaktionärer zu erzielen ist, dass Profit dank ausländischer Kulturkonsumenten wie bloß dank einheimischer zu erwirtschaften sein dürfte.
Hermann L. Gremliza schreibt in seiner Aphorismensammlung »Haupt- und Nebensätze« zur Korrumpierbarkeit von besonders kritischen Geistesmenschen: »Der Intellektuelle, der sich durch Aufsässigkeit bemerkbar macht, nennt doch immer zugleich den Preis, für den er zu haben ist.« Dreißig Millionen nennt Roth als Bedingung – Menschen oder Dollars? Da macht er keinen Unterschied.



Die Frage müsste eher lauten, warum die Menschen nicht aus eigenem Interesse gegen den grassierenden Nationalismus aufbegehren. Zur Beantwortung dieser Frage wäre allerdings ökonomische Argumentation vonnöten – für die es dank pseudoökonomischer Erklärungen wie jener Roths kaum mehr Platz gibt. Und doch: die Kulturwelt kümmert sich durchaus um die sozialen und ökonomischen Probleme der restlichen Welt, der der Eintritt in die bessere Kulturwelt bisher verwehrt blieb. Armut, Unterdrückung und Ausbeutung gehören längst zum Themenpool, aus dem diese ihre Geschichten bastelt. In der Sendung »Kulturzeit« auf 3sat wird – zufällig an Martin Roth – sogar die Frage gestellt: »Welche Aufgabe hat Kunst heute? Was soll Kunst heutzutage leisten?« Die richtige Antwort müsste lauten: Die Kunst zu einer Aufgabe zu verpflichten, bedeutet, sie zur Aufgabe – zur Kapitulation – zu nötigen. Die Kulturwelt freilich nimmt diese Aufgabe gerne an, denn sich zu sorgen, sich also betroffen zu fühlen, ohne betroffen zu sein, befreit von der lästigen Aufgabe, tatsächlich Kritik zu üben. Indem sich die Kultur um die großen Probleme sorgt, verniedlicht sie diese zugleich. Durch den Filter der Kulturindustrie erscheinen ökonomische Probleme als kulturelle und soziale als ästhetische. Nur so ist die Allmachtsfantasie der für Kunst und deren Verscherbelung Zuständigen zu verstehen, auch für die Veränderung des Zustands verantwortlich zu sein.

Im Artikel in der ZEIT verleiht Roth auch seinem Faible für ahistorische Vergleiche Ausdruck: »In Dresden, das vor 70 Jahren aussah wie Aleppo heute, werden Sprengsätze gezündet, und Menschen klatschen Beifall vor brennenden Flüchtlingsheimen.« Was will uns der Autor mit diesem seltsamen Vergleich sagen? Der gute Deutsche wird ihn, auf gut Deutsch, wohl so verstehen: *Wir sind damals auch in der Heimat geblieben, und haben alles wiederaufgebaut. Teilweise haben wir sogar versucht, aus der Geschichte zu lernen. Wieso bleiben die Syrer nicht zuhause und lernen dort aus IHRER Geschichte? Ohne Flüchtlinge in Deutschland würden wir uns und denen auch den Anlass ersparen, aus unserer Geschichte lernen zu müssen.*
Martin Roth macht sich Sorgen, weil keiner der Kulturschaffenden aufsteht und mahnt. Sogar der Staat lässt diesmal aus! »Weshalb meldet sich hier nicht Monika Grütters [CDU-Politikerin, Anm.] lautstark zu Wort? Hat man mit der Einrichtung einer Beauftragten des Bundes für Kultur und Medien nicht eine kompetente Stimme des Bundes schaffen wollen, eine Stimme, die nicht nur fördert, sondern auch fordert, mahnt, interveniert?« Vielleicht sollte man doziert kritische Kunst besser subventionieren? Oder Gesangsstudentinnen verpflichten, für Merkel & Van der Bellen zu singen? Was Roth vorschwebt, klingt nach autoritärer Kulturpolitik: Alle Kulturbetriebler sollen gemeinsam aufstehen und mahnen, dass der Status Quo zu bewahren sei. Die Wenigen, die noch ahnen, dass dieser Status Quo erst die Basis für die bevorstehende institutionalisierte Unmenschlichkeit bildet, müssen zum Schweigen gebracht werden.
In einem Punkt könnte er aber doch Erfolg haben. Normalerweise geben neunundneunzig Prozent der Bevölkerung einen Dreck auf Kultur. Nun rechnet Roth aber genau vor, dass die Kultur durch Nationalismus und Engstirnigkeit Umsatzeinbußen zu verkraften hat – und wenn die Deutschen hören, dass ihre Kultur bedroht ist, sind sie schneller mit der Mistgabel auf der Straße, als der Roth aus seiner bequemen Besinnungsposition wieder aufkommt.

Paul Schuberth lebt und arbeitet als Musiker in Linz.

Kritisch-Sein: Immer diese Widersprüche!

Über die »Kunst und«-Legierung *Kunst und Kritik* schreibt *Thomas Edlinger.*

Jeder will heute kritischer sein als der Andere. Eine unkritische Haltung ist hingegen wie Mundgeruch: Man bemerkt sie nur am Gegenüber. Der chinesische Starkünstler Ai Wei Wei hat keinen Mundgeruch. Er stellte Anfang 2016 das Bild eines an den Strand gespülten, dreijährigen toten Kindes als Foto nach. Ai Wei Wei hatte sich in den letzten Jahren immer wieder mit humanitären Katastrophen beschäftigt. In Wien schwammen 2016 zu Seerosenmustern arrangierte Schwimmwesten im Teich vor dem Belvedere. In München 2009 waren es 9000 Kinderrucksäcke, die an die tausenden Kinder erinnern sollten, die wegen schlampig gebauter, aber behördlich genehmigter Häuser zu Tode kamen. Der Titel der Einzelausstellung im Münchener Haus der Kunst lautete: »so sorry«.

Ai Wei Wei beansprucht Einfühlung für sich. Er will aufrütteln, sensibilisieren und Empathie für das Leid der Namenlosen wecken – und macht sich damit selbst einen Namen.

Wem hilft Mitleid? Zunächst einmal dem, der es aufbringt und sich besser damit fühlt, als wenn er keines hätte.

Der Dokumentartheatermacher Milo Rau nannte eines seiner letzten Stücke »Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs«. Er spricht in Interviews von zynischem Humanismus, nennt die Willkommenskultur eine Wohlfühl-Ethik und fordert statt Einfühlung politisches Handeln und gelebte Solidarität.

Die beiden künstlerischen Positionen könnten kaum konträrer sein, was ihr Verständnis von Gesellschaftskritik betrifft. Und doch finden beide offene Ohren und willige Institutionen. Ai Wei Wei ist eine sichere Bank für fette Kunsttanker, die am liebsten mit als engagiert und kritisch geltenden Blockbustern reüssieren und dem Publikum einen diffusen Gefühlsmehrwert liefern. Rau's Ansatz hingegen wendet sich gegen Routinen und Rituale leerlaufender Kritik in den Theaterhäusern – und ist als raffiniert verschärfte Repräsentationskritik immer auch ein Stück Institutionskritik, die international heiß begehrt ist am Theatermarkt.

Institutionskritik wird von Institutionen, die etwas auf ihre Zeitgenossenschaft halten, geliebt und eingefordert – zumindest solange sie in ein spielbares Stück oder eine zeigbare Ausstellung mündet. Sie erscheint immer öfter als embedded critic.

Das führt zu gern beklagten Widersprüchen. Institutionen wollen sich gegen Kritik immunisieren und bestellen sich daher selber eine Kunst mit Biss, die dort zwackt, wo es nicht wirklich weh tut. Der argentinische Künstler Adrian Villar Rojas hat 2014 eine sogenannte lebende Skulptur aus sargartig geschichteten, organischen und anorganischen Materialien nach Frankreich geliefert. Sie heißt »Where the Slaves Live« und findet sich im luftigen Zwischendeck des von Frank O. Gehry entworfenen, schicken Kunsttempels der Foundation Louis Vuitton im noblen Pariser Vorort Neuilly. Das Werk mit kritischem Ökotouch und postkolonialem Flavour wurde von der Stiftung eigens für den Ort in Auftrag gegeben. »Beziehungsarbeit« hieß eine Ausstellung über das Verhältnis von Kunst und Institutionen. Kritische Kunst und Institutionen können nicht miteinander, aber ohne einander schon gar nicht. Unsichtbar bleibt in dieser Betrachtung freilich sämtliche Kunst, die entweder auf eine Weise kritisch ist, die für eine Institution schlicht nicht professionell genug ist oder aber selbst keinerlei Interesse an institutioneller Teilhabe zeigt. Hier öffnet sich das Feld auch in Richtung Nihilismus, Dilettantismus, Obsession und Outsider Art. Radikale Negation, Kommunikationsabbruch oder selbstgewählter Isolationismus sind Beschreibungsformeln für die grundsätzliche Beziehungsverweigerung zwischen Kunst und Institution.

Die Widersprüche sind unauflösbar. Daher werben Biennalen mit der einen Hand um politisches Wohlwollen und Geld und zählen mit der anderen die Frauenquote auf der KünstlerInnenliste, während von den kritischen Kuratorinnen bevorzugt solche Künstlerinnen eingeladen werden, die sich kritisch mit der Unterrepräsentiertheit von Frauen im Kunstbetrieb beschäftigen. Kommerzielle Galerien leisten sich in ihren aufgeblähten Presseaussendungen poststrukturalistisch-postkolonialqueeren Live-Talk. Kunstmessen laden kritischen TheoretikerInnen ein, um die Flaniermeilen zwischen den Kojen mit kritischem Dekor aufzuputzen. Umgekehrt entern kritische KulturproduzentInnen kurzfristig Museen, um dort Seminare zu Themen wie »Critical Management in Curating« zu veranstalten.

Künstlerische Positionen laden sich heute selbstbewusst mit Diskursen auf und müssen sich zugleich immer öfter diskursiven Herausforderungen stellen. Die Verbindung von Kunst und Wissenschaft, die künstlerische Forschung, ist so zu einem eigenen Genre geworden. Gern spricht man heute im Kunstbetrieb vom educational turn, also einer Wende zum Pädagogischen. Der künstlerische Prozess artikuliert sich dabei oft immateriell, als Symposium, Recherche, Lecture, Workshop, internationales Palaver, kurz: Als Erziehung zum Guten. Auffällig ist, dass die Kunst der Kritik dabei meist nicht mehr gegenübersteht, sondern ihrerseits schon als Kritik auftritt. Der Kommentar, die kritische Durchdringung wird selbst zum zentralen Bestandteil der Kunst.

Traditionellerweise, erinnert Helmut Draxler in einer einschlägigen Studie, lief das bürgerliche Muskelspiel zwischen den substanzialisierten Begriffen von Kunst und Kritik so: Kunst muss sich vor einer Kritik bewähren, die sie nobilitiert, kanonisiert und den Öffentlichkeiten und Märkten als kritikgeprüfte Kunst anbietet. Ohne die Kritik wäre Kunst nackt. Und nackt stelle sie nichts dar – weder einen satisfaktionsfähigen Diskurs, noch einen Status. Diese Aufwertung kann die Kritik nur leisten, indem sie dem Werk etwas zuschreibt: Meisterschaft, Könnerschaft, Stil, Raffinement, Imagination, Referenzialität, Komplexität, Relevanz usw. Oder auch, vornehmlich in dem Feld, das als politische Kunst verhandelt wird: Einen kritischen Gehalt.

Heute firmiert der kritische Gehalt im Kunstdiskurs unter dem angloamerikanischen Begriff der Criticality. Diese soll den kritischen Gehalt eines Kunstwerks anzeigen wie ein Thermometer die Körpertemperatur. Entsprechend emphatisch wird sie von der avancierten Kunstkritik eingefordert. Doch natürlich lässt sich die Relevanz eines Einspruchs nicht wie Fieber messen. Die Bestimmungsgröße von Kritikalität ist unklar, auch wenn es ein vermehrtes Begehren nach ihrem Nachweis gibt. Kunst und Kritik pflegen, wie alle »Kunst und«-Legierungen, ein notorisch gespanntes Verhältnis. Dieses manifestiert sich auch im, der kritischen Kunst verwandten, oft eingeforderten und viel geschmähten Begriff der politischen Kunst, die sich zur Politik nicht mehr verhält, sondern sich selbst als Politik versteht. Kunst als Politik oder vielleicht sogar statt Politik.

Es mag trivial klingen, aber in Bezug auf Kritik, ist es sinnvoll, nochmals darauf hinzuweisen, dass sich Kunst nicht auf Information reduzieren lässt. Ein Kunstwerk ist immer auch etwas Anderes als das, wofür man es hält. Im Theater kann die Fiktion die Eintrittskarte für das Spiel sein, aus dem Ernst werden soll. Der Glaube an Interpretierbarkeit und Durchsetzbarkeit der Absicht ist dabei Voraussetzung für deren nicht beherrschbare Wirkung: Etwas wird passiert sein, hoffentlich. Aber steuerbar durch eine Kritik, die man durch den TÜV fährt, ist diese Zukunft nicht.

Das Unbehagen an der Inanspruchnahme der Rede von der Kritik im Singular lässt sich abschließend vielleicht so formulieren: Erst die Exit-Option aus den Fesseln des Kritischen eröffnet einen Raum für eine tatsächlich kritische Praxis, die zu frei und zu falsch ist, um sich auf moralische Anliegen und politische Wahrheiten reduzieren zu lassen. KünstlerInnen verfassen keine Kritik im sauberen soziologischen oder philosophischen Sinn. Sie müssen sich in ihrem Tun nicht um den Ausweis der Normativität der Kritik scheren, sie müssen sich nicht um interne oder externe Maßstäbe der Kritik kümmern oder um die Frage, ob ein ideologiefreier Ausblickspunkt der Kritik überhaupt denkbar ist. Ihre Ansätze entziehen sich der überprüfbaren Eindeutigkeit und vollziehen sich, anders als eine soziologisch fitte Kritik, wenn überhaupt, dann in der metakritischen Verfehlung einer als kritisch durschaubaren und also einhegbaren Absicht. Wenn Kritik aber als moralischer Appell verstehbar und zuordenbar wird und der Stachel der Negativität gezogen ist, dann lauert der Wirkungstreffer der guten Absichten im Saal: Die Betroffenheit. Sie bringt den betroffenen Geist nicht von seinen Gewissheiten ab, solange Ich- und Weltbild nicht produktiv destabilisiert werden. Betroffenheit allein ist ein anderes Wort für Gesellschaftskritik, die zu nichts führt.

Dieser Text wurde zuerst vom Impulse Theater Festival veröffentlicht.
http://www.festivalimpulse.de/de/news/847/thomas-edlinger-ueber-kritik-in-der-kunst

---

Thomas Edlinger ist künstlerischer Leiter des donaufestivals in Krems/Österreich, sowie Radiomacher (FM4 – Im Sumpf, Ö1), Kulturjournalist und Autor. Zuletzt erschien von ihm »Der wunde Punkt. Zum Unbehagen an der Kritik« (Suhrkamp Verlag, 2015).

DER GIBLING SAMMELT KUNST WERK #3

OLIVER RESSLER / A
THE ECONOMY IS WOUNDED – I HOPE IT DIES!

Oliver Ressler analysiert politische Verhältnisse und Organisationsformen der Gegenwart im Blick auf die Geschichte an unterschiedlichsten Orten. In ihnen sucht er nach Alternativen des Lebens und der Politik, die in Filmen und Fotoarbeiten so eingesetzt werden, dass sie als eine Art Handlungsoption verstanden werden. Betitelt mit einem Zitat von Guy Debords von 1968 nimmt Ressler Bezug auf den Güterverkehr im Donauraum unweit der Schallaburg, der seit den 70er Jahren mit den ersten Schritten der Liberalisierung des Freihandels in Europa eklatant zunahm und etwa mit dem TTIP-Abkommen nicht nur ökonomische, sondern auch ökologische neue Dimensionen erfahren würde. Laut Statistik Austria wurden auf der Donau in den letzten Jahren ca. 10 Millionen Tonnen Güter pro Jahr in und durch Österreich transportiert. Wenngleich also die Donau bis heute nicht an Wichtigkeit als einer der ältesten Handelswege verloren hat, bleibt zu fragen, wie viel zusätzliche Frachtschiffe und Mengen an Treibstoff durch einen noch grenzenloseren globalen Güterverkehr haltbar sind.

Die Gibling-Kunstsammlung ist ein Projekt der Stadtwerkstatt. Kuratorin 2016/17: Maren Richter.
Mehr Infos zum Gibling als Communitywährung, Währungskunst und Kunstsammlung: punkaustria.at



Weltzustimmungsmusik

Berthold Seliger über Musik, die gänzlich Konvention sein will und nichts anderes.

Eine Konvention ist laut Wikipedia »eine (nicht notwendig festgeschriebene) Regel, die von einer Gruppe von Menschen aufgrund eines beschlossenen Konsenses eingehalten wird.« Und das Adjektiv *konventionell* hat (neben der Bedeutung, den gesellschaftlichen Konventionen zu entsprechen) auch die von »herkömmlich« oder »hergebracht«. Konventionell kann die Kriegsführung sein, ebenso wie Medizin oder die Landwirtschaft, aber auch die Mode. Es gab Zeiten, da wollten die Menschen alles andere als konventionell sein, es war das allerhöchste Ziel, als unkonventionell zu gelten – ob das heute noch gilt, da bin ich mir nicht so sicher.

In der Musik jedenfalls galten lange Zeit, bis weit ins 18. Jahrhundert hinein, kompositorische Konventionen, die quasi Gesetzeskraft hatten, und wenn diese überschritten wurden (was nur wenige Komponisten und nur selten wagten), war das Publikum irritiert – und nicht selten protestierten die Auftraggeber der Musik, also weltliche oder geistliche Herrscher, gegen »viele wunderliche variationes«, gegen »viele frembde, mit eingemischte Thone«, über die die Gemeinde »confundiret worden« sei, wie das Arnstädter Konsistorium seinen Kantor Johann Sebastian Bach abmahnte. Und wenn Bach, »von Natur aus ein Dissident« (Gardiner), gegen die Konventionen verstieß, etwa durch unzulässige Theatralik in seinen Leipziger Kantaten, dann geschah dies raffiniert und gewissermaßen unter der Oberfläche, und nur selten wagte sich der Komponist wirklich hervor (wie in der Wutarie in der Kantate *Es reißet euch ein schrecklich Ende*, BWV 90). Erst zu Haydns und Mozarts Zeiten herrschte die neue, große Freiheit, die durch Aufklärung und Französische Revolution gewonnen worden war, und der neue Mensch der Aufklärung war endlich selbstbestimmt, konnte also die Konventionen überwinden. Die Musiker dieser Zeit nutzten die neue Freiheit, weiterzugehen (Beethoven bezeichnete »allein Freiheit, weitergehn« als Zweck der »Kunstwelt wie der ganzen großen Schöpfung«), im Sinne des Fortschritts. Die alten Zöpfe wurden abgeschnitten. Das Leben und die Künste wurden an den neuen Ideen *Fortschritt* und *Glück* ausgerichtet, und das galt nicht nur für die neuen Möglichkeiten, sich auszudrücken, sondern auch für eine neue gesellschaftliche Rolle als unabhängige Musiker. Musik wurde zur Trägerin von Ideen, und diese Rolle behielt die Musik im Grunde bis heute, das war nicht mehr rückgängig zu machen, so sehr sich das Feudalsystem und später die Bourgeoisie auch mühten.

Allerdings: die »große Freiheit«, die für die Künste zu Mozarts und Beethovens Zeiten bestand, wurde schon wenige Jahre später von Metternichs Polizeistaat beendet. Nach dem Wiener Kongress, der »widerwärtigsten Konterrevolution der Menschheitsgeschichte« (Michael Scharang), überwachte ein brutaler Repressionsapparat Theater, Opernhäuser und Universitäten, und das berühmte Wort Metternichs, »das Volk soll sich nicht versammeln, es soll sich zerstreuen«, führte zu einer Kultur der oberflächlichen Vergnügungen und »Zerstreuungen«, des Massengeschmacks – *leichte* Musik dominierte nun die Programme der Konzert- und Opernhäuser, die Unterhaltungsmusik der Strauss-Dynastie war der Sound der Stunde. Biedermeier war eine Geisteshaltung, Schicksalsergebenheit und Untertänigkeit gegenüber den Herrschern sein Programm, Aufklärung wurde unter Strafe gestellt und der emanzipierte Bürger, Heros der Wiener Klassik, wurde bedeutungslos. Im Grunde haben wir es beim Biedermeier das erste Mal mit einem System der kulturellen Hegemonie zu tun, bei dem die Kräfte der Restauration mit allen Mitteln, unter anderem mit Zensur von Literatur und Musik, dafür sorgen, daß die Kultur des Fortschritts verunmöglicht wird und stattdessen eine leichte Unterhaltungskultur die Massen dominiert. Diese Form der Herrschaftsausübung durch kulturelle Hegemonie wurde bis in unsere Tage stets weiter verfeinert, und im gnadenlosen kapitalistischen Realismus, in dem zu leben wir gezwungen sind, haben »die äußeren Güter dieser Welt« eine »unentrinnbare Macht über den Menschen gewonnen, wie niemals zuvor in der Geschichte«, und der kulturelle »Geist« ist »aus diesem Gehäuse entwichen«, schrieb Max Weber.

Während meiner Jugendzeit in den 1970er Jahren war es ab einem gewissen Zeitpunkt, vielleicht mit 13, 14 Jahren, enorm wichtig, unkonventionell zu sein. Das machte sich vornehmlich an den Klamotten und am Haarschnitt fest – es mußten Jeans sein (die Marke war damals noch ziemlich egal), und sie mußten möglichst alt sein, am besten mit Löchern, die mühsam geflickt wurden, und zwar so, daß man sah, daß sie geflickt worden waren… Im Kleiderschrank meiner Stiefmutter hatte ich einen alten dunkelroten Strickpullover entdeckt, den ich trug, bis er auseinanderfiel. Die Haare wuchsen und wurden zunächst so lang getragen, wie es gegenüber den Eltern durchgesetzt werden konnte, und später, als deren Ge- und Verbote zunehmend unwirksam wurden, dann noch länger. Und später, mit vielleicht 17 oder 18 Jahren, hatten »wir« eine Phase, in der wir Arbeitsklamotten trugen, etwa Bäcker- oder Schreinerhosen, die es unglaublich billig gab, sie kosteten, glaube ich, 10 DM oder wenig mehr. Ehrlich gesagt bin ich froh, daß keine Beweisfotos dieser »unkonventionellen« Zeit existieren…

In dem oberbayerischen Dorf, in dem ich aufwuchs, gab es nur wenige Gleichgesinnte, und wir erkannten uns an den Klamotten und den langen Haaren, und genauso war es, wenn man trampte – auf Autobahnraststätten, ganz gleich ob in Bayern, Oberösterreich oder in der Toskana, sprach man jüngere Autofahrer mit längeren Haaren an und konnte fast sicher sein, daß sie einen mitnahmen (auch wenn man in italienischen Kleinwagen dann stundenlang elektronische Musik von Klaus Schulze hören mußte, weil der Fahrer begeistert war, daß man aus demselben Land kam wie der *Moondawn*-Musiker). Das Nicht-Konventionelle war eine Art Lebenseinstellung in den 1970er Jahren, man war Teil einer großen, locker verbundenen Community gegen die Konservativen, gegen jede Konvention, gegen den Status Quo. Der Uniformität dieses Styles, also seiner durchaus »alternativen« *Konventionalität*, war man sich nicht bewußt. Der Lackmustest der Nähe war fast immer der Musikgeschmack – denn natürlich hörte man eine bestimmte Musik, Neil Young, Dylan, Pink Floyd, die Doors, die Stones, Janis und Jimi. Die Musik verschaffte einem sozusagen den Überbau im Haus des Nicht-Konventionellen, dessen Fundament die Klamotten waren. Und in diesem Überbau gab es interessanterweise schon damals viele Zimmer, viele Nischen (auch viele Irrwege, versteht sich), man konnte durchaus auch Bach, Mozart und Beethoven gut finden oder Miles und Coltrane – solange die Gemeinschaftssäle nicht in Frage gestellt wurden (also die, in denen Neil, Bob, Jim, Janis und Jimi auf ihren Sockeln standen). Und ein guter Teil meiner beginnenden Verehrung des großen Pianisten Friedrich Gulda speiste sich daraus, daß ich als jemand, der sich intensiv mit sogenannter »klassischer« Musik beschäftigte, Guldas unkonventionelle Haltung wunderbar fand. Gulda galt als *enfant terrible*, als jemand, der sich dem klassischen Konzertzirkus gelangweilt zu entziehen suchte, wir wußten, daß er auch Jazz spielte und sogenannte »freie Musik«, er trat unkonventionell auf, einmal soll er sogar nackt Blockflöte gespielt haben, Anzüge trug er schon lange keine mehr, dafür beschimpfte er das klassische Publikum schon mal als »stinkreaktionär«. Mitte der 1970er Jahre war das alles fast schon revolutionär, auf jeden Fall aber ein Affront gegen die Rituale des Bürgertums. Friedrich Gulda, der sein Publikum im Wiener Konzerthaus auch schon mal einer Gesichtskontrolle unterzog (denn »wenn ich die Lemuren mit dem Klavierauszug in den ersten Reihen seh', wird mir schlecht«), hat immer wieder Zusammenhänge hergestellt und dafür geworben, daß klassische Musik keine »musikalische Heimatkunde« für die Eliten, sondern eine »musikalische Geografie der Welt« sein soll.

Es war eine vage »befreite« Zeit, befreit jedenfalls von offensichtlichen Konventionen – die Kulturindustrie war erst noch dabei, alles Rebellische, alles Unkonventionelle als eine Art Mode in die Verwertungslogik ihres Konsumkonzepts einzubauen. Letztlich waren wir (Spät-)Hippies (wie Victoria Williams in ihrem Song *Summer of Drugs*, den Soul Asylum zum Hit machten, mal so schön sang: eigentlich waren wir »too young to be hippies«). Und Hippies waren für die Konsumindustrie damals uninteressant. Wenige Jahre später, in Zeiten des Punk, vor allem aber des Grunge konnte es der Kulturindustrie gar nicht schnell genug gehen, jede Geste der Revolte als Mode zu verkaufen.

Und heute? Die moderne kapitalistische Gesellschaft schafft das Bedürfnis nach Erholung, Vergnügen und Zerstreuung, das sie gleichzeitig mit modernsten Methoden befriedigt, und in diesem System spielt die neo-biedermeierliche unterhaltende Musik, wie sie von der Kulturindustrie verkauft wird, eine wesentliche Rolle, weil sie ein ideales Instrument zur Sedierung der Menschen ist, ein Mittel des bloßen Vergnügens und der Zerstreuung. Die konventionelle Musik trägt wesentlich bei zur »kulturellen Ödnis« (Mark Fisher, R.I.P.!) unserer Zeit. Nur – was ist denn heutzutage konventionelle Musik, und wie entsteht sie? Sicher, wenn wir jetzt von Helene Fischer oder Andrea Berg und all dem unerträglichen Schwachsinn der »leichten« Musik reden, wird jeder zustimmend nicken. Allerdings steckt auch im jämmerlichsten Schlager, darauf hat Georg Knepler einmal hingewiesen, »ja doch irgendein Bedürfnis nach etwas anderem. Man kann das Problem dieser Kitschmusik, der flachen Musik nicht verstehen, wenn man nicht merkt, daß sie die Stelle einnimmt, an der wirkliche Kunst sein könnte und müßte«. Viel schlimmer als die ganzen flachen Schlager dürfte die Indie-Pop-Produktion unserer Tage sein, und zwar allein schon deswegen, weil sie etwas anderes, etwas besseres, etwas *unkonventionelles* zu sein vorgibt. Ich denke an all die pubertäre und kitschige Trauerkloßmusik der PoiselBendzkoProsaGiesingerBouraniOerdingSchweighöferForsterSohn und wie sie alle heißen. Diese ach so gefühlvollen jungen Männer, die Staatspop-Institutionen wie der Mannheimer Popakademie entschlüpfen oder von staatlichen Förderinstitutionen wie der Initiative Musik subventioniert und die in (einstigen) Kultursendungen des Staatsfernsehens begeistert propagiert werden. Ihr gemeinsamer Nenner ist: Wir sind so wahnsinnig traurig. Wir sind so super-emo! Laßt uns gemeinsam kuscheln, laßt uns in unserem wohligen Gefühl der sinnlosen Traurigkeit baden (ich weigere mich, dafür das anspruchsvolle Wort »Melancholie« zu verwenden).

Die zweieinhalb Akkorde, die dazu angeschlagen werden und die von den Produzenten bevorzugt mit viel Streichern unterlegt werden, möge sich jeder selbst vorstellen, jede musikalische Ödnis kann jederzeit noch gesteigert werden. Hier haben wir es mit einer neuen Popmusik zu tun, die gänzlich *Konvention* sein *will* und nichts anderes, eine Musik, die jederzeit ungeteilte Weltzustimmung signalisiert, gerne mit erzreaktionären Bildern spielt (die Ahnherren dieses Gefühligkeitspops sind Unheilig und Xavier Naidoo, letzterer sympathisiert bekanntlich mit den Reichsbürgern) und die Welt, die ihre Erzeuger so traurig macht, unter keinen Umständen in Frage stellt oder gar verändern will. Und gerade in ihrem vermeintlichen Unpolitisch-Sein ist diese neue Konventionsmusik sehr politisch – im kapitalistischen Realismus unserer Tage dient der Neobiedermeier der Besänftigung und Zerstreuung der Beherrschten und mithin der »Zementierung des Bestehenden« (Marcuse).

In der wöchentlichen Kulturbeilage des Berliner »Tagesspiegel« beschreiben Kulturpromis ihr »Wunschprogramm«; ganz vorn bei den jungen Kulturschaffenden: Gemütlichkeit! Am Sonntag »penne ich so lang ich kann, bestell mir was zu essen und verlasse mein Bett nicht. Schaue den ganzen Tag fern und verwandle mein Hirn in eine wabernde stumpfsinnige Masse«, bekennt der Songschreiber und Sänger der sich als durchaus rebellisch gerierenden *Isolation Berlin* ganz ironiefrei.

Quiet is the new loud. Spießig ist das neue »rebellisch«. Als Musiker unbedingt und uneingeschränkt super-konventionell zu sein, ist das neue unkonventionell. Anpassung regiert. Das Elend ist vollkommen.

Berthold Seliger ist Konzertagent und Autor. Im Frühjahr 2017 wird sein neues Buch »Klassikkampf. Die klassische Musik, Bildung und Revolte« bei Matthes & Seitz erscheinen.

Kunst kommt von Krawall

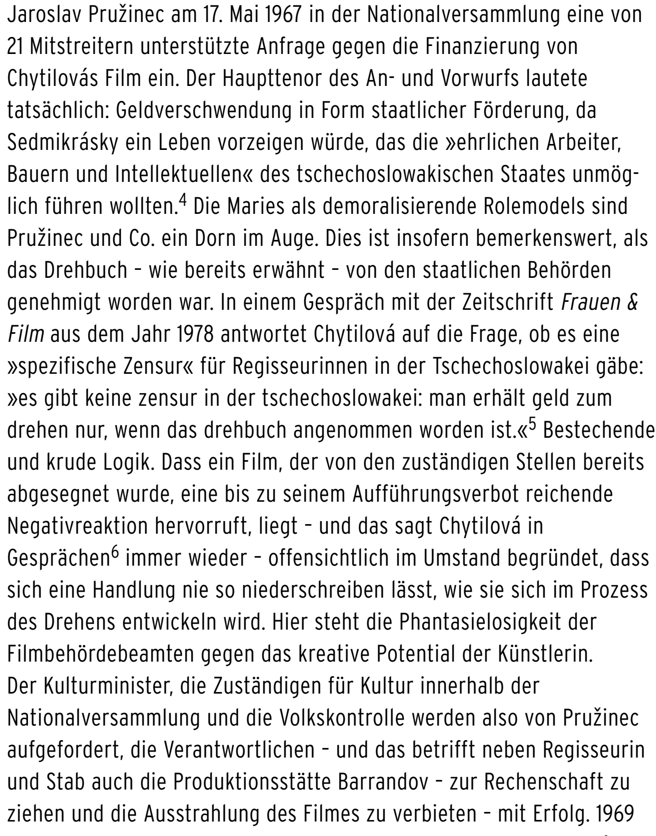
Zur Distributions- und Rezeptionsgeschichte von Věra Chytilovás Film Sedmikrásky. Von *Melanie Letschnig.*

»gesine: wie haben sie die wahnsinnigen freß-szenen gedreht, waren die sehr teuer?
chytilova: ich sage ihnen was, sie fragen so ähnlich wie ein mensch, den es im staatsparlament gegeben hat.«[1]

Die Regisseurin Věra Chytilová (1929 – 2014) gilt als eine der prominentesten Vertreterinnen der Tschechoslowakischen Neuen Welle, einer Bewegung, die in der Nachkriegszeit die Filmlandschaft des Landes prägte und international für Furore sorgte. Bevor Chytilová ihr Filmstudium absolvierte, arbeitete sie als Klappe, Scriptgirl und Regieassistentin bei den Barrandov-Studios, der staatlichen Filmproduktion der Tschechoslowakei, bei der sie nach ihrem Diplom auch als Regisseurin angestellt war. 1957 wurde sie – trotz ausbleibender Empfehlung der Barrandov-Studios – an der staatlichen Filmschule FAMU in Prag angenommen. Zu der Zeit, als Chytilová dort studierte, war das kulturelle Klima des Landes einerseits geprägt von den Vorboten des Prager Frühlings, gleichzeitig herrschte jedoch rigorose Handhabe der staatlichen Behörden über die Filmproduktion. So mussten beispielsweise Drehbücher von oberster Hand genehmigt werden. Dies galt auch für das Buch von Chytilovás meistrezipiertem Film *Sedmikrásky* (der bezaubernde deutsche Synchrontitel lautet *Tausendschönchen*), der nicht nur für internationales Aufsehen, sondern auch für Unruhe bei den Hütern der Nation sorgte.

Nonkonformismus…

Die Erzählung des Films lässt sich eigentlich in einem Satz zusammenfassen: Weil die Welt verdorben ist, beschließen die adoleszenten Protagonistinnen Marie I (Jitka Cerhová) und Marie II (Ivana Karbanová) so zu sein wie die Welt. So weit, so ungezogen. Worin die Verkommenheit der Welt, mit der sich die Maries anlegen, besteht, wird nun über die Länge des Films unter phantasievoller Ausreizung der filmischen Mittel auf allen Ebenen dargelegt. Vorgestellt werden die beiden Maries als hölzerne Marionetten, mechanisch wirkende Bewegungen werden auf der Tonebene von einem Knarzen untermauert[2] – es lässt darauf schließen, dass sich die Unheilstifterinnen noch in der Aufwärmphase befinden. Spätestens, als die Einsermarie die Zweiermarie wortwörtlich von der Anfangs- in die nächste Filmsequenz watscht, kommt Leben in das Geschehen. Es ist der Beginn einer Tour de Force und Farce, in der sich zwei junge Frauen alles nehmen, was ihnen zum Vergnügen gereicht: Essenseinladungen alter (verheirateter) Herren, die nicht mit den in Aussicht gestellten körperlichen Gegenleistungen quittiert werden, das Recht auf Langeweile bezüglich feuriger Liebesbekundungen eines jugendlichen Verehrers, das Ausleben einer ausgeprägten Zerstörungswut, die sich sowohl gegen leblose als auch lebendige Objekte – und vor allem gegen Essen – richtet. Die bild/sprachlichen Formen, in denen die Maries ihre Schneise der moralischen Verwüstung ziehen, sind reich. Sie nehmen Anklang am Slapstick des frühen Kinos, setzen schillernde Farbaufnahmen unvermittelt gegen poetische Schwarz/Weiß-Bilder, zersetzen geordnete Sprache dadaistisch in Nonsens. Das alles wird begleitet von störrischen Sounds und erfrischend nerviger Musik. Die finale Sequenz des Films besteht aus einer opulent inszenierten Essensorgie. Diese mündet in eine Essensschlacht, die gekrönt wird von einem Defilee, in dem die Maries auf Pfenningabsätzen die auf dem meterlangen Tisch drapierten Speisen zertrampeln. Skandal!
In den von Ko-Autorin und Ausstatterin Ester Krumbachová[3] vor Phantasie überbordenden Räumen spielen sich Szenen ab, die einen ebenso poetischen wie humorigen Angriff auf das Patriarchat verüben – manchmal wenig subtil, beispielweise, wenn die Maries phallische Symbole wie Gurken und Würstchen der Schere opfern. Jedenfalls immer brachial in Form des Filmschnitts, der die losen Handlungen in ein virtuoses Staccato übersetzt, das eine klassische Rollenverteilung in aktive Cowboys/Ritter/Chefs und passive Eyecandies/Jungfrauen in Nöten/Untergebene nicht komplett umkehrt, aber ordentlich durcheinanderwirbelt. Die beiden Zerstörerinnen schauen weder nach vorn noch zurück, gegenwärtige Erscheinungen sind sie. In ihrer wunderbaren Unstetigkeit zwingen sie uns, immer wieder neu Position zu beziehen, sie anziehend und abstoßend zu finden, sich mit ihnen zu identifizieren (Notiz der Autorin: ja!) oder ihre Vorgangsweise abzulehnen (Notiz der Autorin: naja), ihnen jedoch keinesfalls gleichgültig gegenüber zu treten.



Drunk Girls - Marie I und Marie II feiern, und das Ehepaar im Vordergrund feiert nicht mit

…und die Folgen

Dieses Flirren and Bedeutungen hat 1967, nachdem der Film veröffentlicht wurde, auch die tschechoslowakischen Behörden nervös gemacht. So brachte der Abgeordnete Jaroslav Pružinec am 17. Mai 1967 in der Nationalversammlung eine von 21 Mitstreitern unterstützte Anfrage gegen die Finanzierung von Chytilovás Film ein. Der Haupttenor des An- und Vorwurfs lautete tatsächlich: Geldverschwendung in Form staatlicher Förderung, da Sedmikrásky ein Leben vorzeigen würde, das die »ehrlichen Arbeiter, Bauern und Intellektuellen« des tschechoslowakischen Staates unmöglich führen wollten.[4] Die Maries als demoralisierende Rolemodels sind Pružinec und Co. ein Dorn im Auge. Dies ist insofern bemerkenswert, als das Drehbuch – wie bereits erwähnt – von den staatlichen Behörden genehmigt worden war. In einem Gespräch mit der Zeitschrift *Frauen & Film* aus dem Jahr 1978 antwortet Chytilová auf die Frage, ob es eine »spezifische Zensur« für Regisseurinnen in der Tschechoslowakei gäbe: »es gibt keine zensur in der tschechoslowakei: man erhält geld zum drehen nur, wenn das drehbuch angenommen worden ist.«[5] Bestechende und krude Logik. Dass ein Film, der von den zuständigen Stellen bereits abgesegnet wurde, eine bis zu seinem Aufführungsverbot reichende Negativreaktion hervorruft, liegt – und das sagt Chytilová in Gesprächen[6] immer wieder – offensichtlich im Umstand begründet, dass sich eine Handlung nie so niederschreiben lässt, wie sie sich im Prozess des Drehens entwickeln wird. Hier steht die Phantasielosigkeit der Filmbehördebeamten gegen das kreative Potential der Künstlerin.
Der Kulturminister, die Zuständigen für Kultur innerhalb der Nationalversammlung und die Volkskontrolle werden also von Pružinec aufgefordert, die Verantwortlichen – und das betrifft neben Regisseurin und Stab auch die Produktionsstätte Barrandov – zur Rechenschaft zu ziehen und die Ausstrahlung des Filmes zu verbieten – mit Erfolg. 1969 stellt Chytilová ihren Film *Ovoce Stromu Rajskych Jime/The Fruit of Paradise* – eine tschechoslowakisch-belgische Koproduktion – fertig, danach herrscht eine sechsjährige »Arbeitspause«; auch bereits approbierte Drehbücher können nicht realisiert werden. So wie die beiden Protagonistinnen von *Sedmikrásky* zum Schluss des Films aller Beteuerungen, wieder gut werden zu wollen, zum Trotz bestraft werden – ein Luster kracht auf sie herab –, erfährt Chytilová die sie vorerst zum Schweigen bringende Wucht der Zensur. Es wird ihr aufgrund der staatlich vorangetriebenen Diffamierung verunmöglicht, zu drehen und ausländische Festivals zu besuchen, auf denen ihre Filme gefeiert werden.
Sechs Jahre nach der Fertigstellung von *Sedmikrásky* empfiehlt eine staatliche Kommission den Barrandov-Studios, den Arbeitsvertrag Chytilovás aufzulösen – ihre Filme seien zu experimentell, zu pessimistisch und zu elitär.[7] 1975 platzt Chytilová, die für ihr wehrhaftes Wesen berühmt berüchtigt gewesen zu sein scheint, endgültig der Kragen: sie schreibt einen Brief an den damaligen Staatspräsidenten Gustáv Husák.[8] In diesem Schreiben weist sie unter Aufzählung zahlreicher Fallbeispiele nachdrücklich auf die Diskriminierung ihrer Person hin und beteuert, dass *Sedmikrásky* von jeher als Kritik an der Verschwendungssucht und Rücksichtlosigkeit der Protagonistinnen zu lesen sei. Eine Interpretation, die die Maries als Verräterinnen der kommunistischen Ideale ausweist – und die von Apparatschiks wie Pružinec nie anerkannt werden konnte, zu bestechend ist die künstlerische Raserei, mit der Chytilová in alle möglichen Richtungen ausschert und sowohl den moralinsauren Obrigkeiten als auch den spießigen Ich-und-Dus den zersplitterten Spiegel vorhält. Oder der Pružinec war wirklich so ein Idiot zu glauben, dass die Streiche der Maries keine metaphorische Reichweite beinhalten.
Im Abspann des Films wird vor Found-Footage-Bildern, die Bombeneinschläge zeigen und unterlegt sind mit dem Sound von Gewehrschüssen, in den Lettern einer mechanischen Schreibmaschine eine Botschaft auf die Leinwand geklopft, sie lautet: »Dieser Film ist allen gewidmet, denen ein zertrampelter Salatkopf zur Quelle der Entrüstung gereicht.«[9] Gut gebrüllt, Löwin Chytilová!

---

[1] Věra Chytilová 1978 im einem Gespräch mit den Redakteurinnen Helge Heberle, Meo Rentzel-Hellriegel, Hille Sagel, Gesine Strempel und Sigrid Vagt für die Zeitschrift *Frauen & Film*, Nr. 18 /Dezember 1978, S. 26. Die Orthographie wurde vom Originaltext übernommen.

[2] Für eine Vertiefung in die feministische Symbolkraft der puppesk agierenden Maries empfehle ich die Lektüre des sehr interessanten Aufsatzes von Bliss Cua Lim: »Dolls in Fragments: *Daisies* as Feminist Allegory« In: *Camera Obscura* 47, Vol. 16/2. Durham 2001, S. 37-77.

[3] Ester Krumbachová (1923 – 1996) gilt neben Věra Chytilová als zweite Protagonistin der Tschechoslowakischen Neuen Welle. Sie ist bekannt als Drehbuchautorin, Produktions- und Kostümdesignerin zahlreicher Filme der Zeit, 1970 erschien ihre einzige Regiearbeit, *Vražda ing. Čerta/The Murder of Mr. Devil* (alternativ auch: *Killing the Devil*).

[4] Die Anfrage Pružinecs ist in englischer Übersetzung unter folgendem Link nachzulesen: *https://web.archive.org/web/20060918001741/http://www.acsu.buffalo.edu/~cgkoebel/courses/vera_attack.html*

[5] Siehe Fußnote 1.

[6] Eines dieser Gespräche führte sie 1967 mit dem tschechischen Publizisten Antonín Jaroslav Liehm: Closely Watched Films. The Czechoslovak Experience. New York 1974, S. 239-247.

[7] Vgl. dazu den Artikel von Bliss Cua Lim (siehe Fußnote 3), S. 40.

[8] Eine englische Übersetzung des Schreibens ist unter folgendem Link nachzulesen: *http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03064227608532516?journalCode=rioc20*

[9] Übersetzung der Autorin aus dem Englischen.

Melanie Letschnig ist Filmwissenschaftlerin. Sie unterrichtet Theorien zur Verschränkung von Medien und Gender sowie zum Frühen Kino am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. In ihrem Dissertationsprojekt »Spektakuläre Formen - Explosionen in höfischer Festkultur, Blumenstillleben und Kino« beschäftigt sie sich u. a. mit den feministischen Potentialen des Ausbruchs in »Sedmikrásky«.

DER GIBLING SAMMELT KUNST WERK #4

ISA ROSENBERGER, *ESPIRAL*

Die Gibling-Kunstsammlung ist ein Projekt der Stadtwerkstatt. Kuratorin 2016/17: Maren Richter.
Mehr Infos zum Gibling als Communitywährung, Währungskunst und Kunstsammlung: punkaustria.at

Espiral ist Isa Rosenbergers künstlerische Auseinandersetzung mit der historischen und aktuellen Rolle österreichischer Banken in Südosteuropa. Im Mittelpunkt der 2010/2013 entstandenen mehrteiligen Arbeit steht die Annäherung an Kurt Jooss' expressionistisches Ballett »Der grüne Tisch« (1932), eine tänzerische Darstellung des Zusammenhangs von Macht, Ökonomie und Krieg im Umfeld der Weimarer Republik und der ersten Weltwirtschaftskrise.

Der Titel *Espiral* (zu deutsch Spirale) meint nicht nur die Sogwirkung und Zirkulation von Kapitalströmen, sondern ist zugleich der Name einer Tanz-Schule in Santiago de Chile, die durch Patricio Bunster – Tänzer, politischer Aktivist und ehemaliger Solist in Kurt Jooss' Ensemble – mitgegründet wurde. Für die Gibling-Sammlung entnimmt Isa Rosenberg ein Videostill sowie eine Textpassage der Raum-Installation und stellt diese als Kommentar zu den um kein bisschen weniger aktuell gewordenen Zusammenhängen zur Verfügung.



Scelsi, Ustwolskaya und Leif

Über isolierte Bezirke des Kunstschaffens und drei KomponistInnen und IndividualistInnen schreibt *Philip Hautmann.*

Beim Durchforsten der unendlichen Archive stellt man fest: (E-)Musik, abgesehen vom mehr oder weniger bekannten Kanon der großen Meister, ist selten wirklich gut. Eher ist sie kraftlos, abgeschmackt und stereotyp (wofür sich aber freilich stets irgendein Kommentator findet, der sie jeweils als »das Wunderbarste was sich auf ganz Youtube findet« etc. bezeichnet). Was mich anlangt, so finde ich drei KomponistInnen des letzten Jahrhunderts besonders reizend, trotzdem sie einigermaßen unbekannt sind.

Giacinto Scelsi (1905-1988) war ein italienischer Graf und in seiner ersten Lebenshälfte ein künstlerischer Mann von Welt, er hat in Wien Komposition studiert, verkehrte mit Avantgardekünstlern wie Dali oder Michaux und unternahm auch Reisen nach Afrika und in den Fernen Osten (was für sein späteres Schaffen von Bedeutung sein sollte). Unzufrieden damit, dass er seiner Meinung nach trotz seiner jahrelangen Bemühungen noch nicht zu einem wahren künstlerischen Ausdruck vorgestoßen sei, fiel er schließlich, im Zusammenhang mit seiner Scheidung, in eine existenzielle Krise und kam in eine psychiatrische Anstalt, wo er, laut Legende, den Tag damit zubrachte, am Klavier einen einzigen Ton anzuschlagen, was ihm schließlich zum Durchbruch verhalf. Nach seiner Genesung im Alter von fünfzig Jahren beginnt seine »eigentliche« Schaffensphase, wobei seine Werke Zwitter aus Kompositionen und Improvisationen sind. An der Aufführung seiner Werke war er nicht dringend interessiert und just als er zum höchsten künstlerischen Ausdruck, der wahren Subjektivität, vorgestoßen ist, lässt er keine Fotos mehr von sich zirkulieren und ersetzt seine Unterschrift durch einen Kreis mit einer Linie darunter (einem östlichen Symbol), dem gemäß, dass er sich weniger als ein Künstler denn als ein Medium sieht, das die Klänge einer höheren, transzendenten Realität vermittelt (und tatsächlich ist Scelsi zum wahrhaft höchsten Ausdruck der objektivierten, objektiv gültigen Subjektivität vorgedrungen). Offenheit zu verwirklichen und Transformation zu ermöglichen sei sein eigentliches Ziel gewesen. Erst in den 1980er Jahren wird sein Schaffen einem breiteren Publikum bekannt, und es wird offensichtlich, dass Scelsi die Geheimnisse der mikrotonalen Musik bereits vor Ligeti auszuloten begonnen hat.

In den zumeist über mikrotonale Veränderungen errichteten Kompositionen und in ihrer schönsten Erscheinungsform in den Orchesterwerken wie *Aion, Quattro Pezzi, Pfhat, Hymnos* oder *Anahit* scheint man tatsächlich den Klang des Universums zu haben, des Om, der Sphären, wie auch die Ambiguität des Universums als gleichzeitig voll und leer, als Heimat wie als Ort der Unbeheimatetheit. Die vollständige Person nimmt diese Ambiguitäten in sich auf und transzendiert sie und erreicht so wahre Universalität, so scheint die Aussage. Der Philosoph Vladimir Jankélévitch, dessen Schlüsselwerk *Die Musik und das Unaussprechliche* erst vor Kurzem erstmals auf Deutsch erschienen ist (Eingeweihten galt sie als wichtigste französische musikphilosophische Schrift des 20. Jahrhunderts) spricht auch von der Idee bzw. der transzendentalen Kategorie der Ur- oder Sphärenmusik, die durch jedwede Komposition nicht erreicht werden kann: »Die Flöte, die den ‚göttlichen und heiteren künstlichen Atem' kanalisiert, um ihn erklingen zu lassen, beschränkt im Grunde die unendliche Musik«, so wie auch Scelsi den Ton als das Primäre und Zeitlose begreift, die kompositorische »Verbindung von Noten« als das Ephemere.



Bild: Commons

Scelsi Autografo

»Es gibt keine Verbindung zwischen meiner Musik und der eines anderen Komponisten, sei er lebend oder tot« – tatsächlich wird man als uneingeweihter Hörer von der grausam anmutenden Musik der Galina Ustwolskaya (1919-2006), die in ihrer scheinbaren Fragmentiertheit und Monotonie selbst gegenüber dem, was man gemeinhin unter »avantgardistischer Kakophonie« kennt und vermuten würde, in einem ganz anderen, jenseitigen und isolierten Bezirk angesiedelt zu sein scheint, bei den ersten Konfrontationen recht konsterniert sein. Gleichzeitig wird man, hoffentlich, Bewunderung für jemand empfinden, der sich in so idiosynkratischer, unerwarteter Weise über jegliche Hörgewohnheiten hinwegsetzt und die urtümliche, authentische Originalität dieser künstlerischen Stimme erkennen. Nach einer Weile, und einigen Anläufen, erschließt sich dann auch die Schönheit der Musik der Ustwolskaya.

Auch über Galina Ustwolskaya ist relativ wenig bekannt, sie hat es vorgezogen, recht privat zu leben und gebeten, von einer Interpretation ihrer Werke Abstand zu nehmen, als diese gegen Ende ihres Lebens international bekannter wurden (trotzdem es von etlichen ihrer Werke keine Tonträger gibt, man muss sich über Mitschnitte von Aufführungen im Internet helfen). Bekannt ist, dass die hochtalentierte Ustwolskaya eine Lieblingsschülerin Schostakowitschs gewesen war, weniger bekannt, dass es zwischen ihr und Schostakowitsch zu einem Zerwürfnis gekommen sein muss, als Resultat eines Zusammenpralls zweier machtvoller künstlerischer Persönlichkeiten. Wahrscheinlich war es der Drang, dem übermächtigen Einfluss ihres Lehrers zu entkommen, der Ustwolskaya schließlich, und nach erheblicher zeitlicher Verzögerung, in gänzlich andere und eigenständige künstlerische Bezirke geführt hat.

Dass Ustwolskayas Musik natürlich in einem gewissen Zusammenhang mit (russischen) musikalischen Traditionen steht, ist im Rahmen von Expertendiskussionen freilich vermerkt worden, vor allen Dingen ist es aber der (meta-)paradoxe Charakter ihres Werks, in dem die Genialität der Ustwolskaya ihren Ausdruck findet. In ihren Werken findet sich kaum Bewegung und Entwicklung, scheinbar als Widerhall auf Jankélévitchs Bemerkung, dass eine Komposition zwar die Sphären errichten will und Katharsis verdeutlichen, gleichzeitig aber nach einer Weile wieder verklingt und verschwindet, insistiert sie offenbar auf das Ergreifen des Moments (von dem die Weisen sagen, dass in ihm die Ewigkeit liegt, wenngleich bei Ustwolskaya diese Ewigkeit rätselhaft wird). Dass es keine Katharsis in ihren Kompositionen gibt, keine Erlösung, wie allgemein vermerkt wird, ist zwar nicht richtig, es handelt sich aber um eine enigmatische Katharsis. Ihre Sinfonien sind Gebete eines Menschen in einer Trümmerlandschaft, wobei es unklar ist, ob der Mensch oder Gott für die Trümmerlandschaft verantwortlich ist. (Sie stehen aber auf jedem Fall in einem Widerspruch zur offiziellen Sowjetideologie.)

Ustwolskaya selbst hat vermerkt, dass ihre Musik zwar nicht religiös, aber spirituell und geistig sei. Bereits Stravinsky hat gewusst, dass das Empfinden davon, was schön und gefällig sei, wandel- und erweiterbar ist und tatsächlich haben seine zunächst als fragmentierte Kakophonie wahrgenommen Kompositionen unsere Wahrnehmung dessen, was schön und wohllautend ist, erweitert. Wenngleich Ustwolskaya ein härterer Brocken ist, scheint der Fall bei ihr aber ähnlich. Nein, keine Sphären werden im Rahmen ihrer Sinfonien errichtet und es gibt keine Katharsis, nach einer Weile scheint das Hirn aber die Bausteine innerhalb der Trümmerlandschaft eigenständig zusammenzusetzen und die spirituell-intellektuell-ideellen Klänge, die man hört, werden glorreicher und intensiver als die von z.B. Beethovens Neunter. Ein Appell, nicht an die Brüder, sondern an den Einzelnen scheint auszugehen, inmitten einer Trümmerlandschaft authentische Moral und Konstruktivität zu verwirklichen.

»Mein erstes und letztes Ziel in meinem gesamten musikalischen Schaffen ist, ich selbst zu sein, ehrlich und echt zu sein, keinen fremden Einfluss von anderen hereinzulassen, keine Manieriertheit, keinen letzten Ausweg hinsichtlich des Könnens und des Stils…« – der Preis, den Jon Leifs (1899-1968) dafür bezahlte, war zeit seines Lebens weitgehend unverstanden zu bleiben. Wie bei authentischen Künstlern üblich, nahm auch Leifs in seinem Bestreben, seinem heimatlichen Island eine musikalische Identität zu geben, Vorhandenes und Lokales/Nationales, um es zu Zeitlosem, Allgemeinem und Ewigem zu transzendieren. Angehörige von Minderheiten bzw. Minoritäre im deleuzianischen Sinn scheinen hier in einer privilegierten Position, Neues zu schaffen und aus ihrer minoritären Position heraus einen unerwarteten Blickwinkel auf das Allgemeine richten zu können; als Isländer hatte Leifs aber wohl unter anderem das Pech, dass seine Position doch recht peripher war. Seine Werke überforderten isländische Orchester und Chöre aufgrund ihrer Neuheit und sein Hauptwerk, das *Edda-Oratorium* ist bis heute in seiner Gänze unaufgeführt, da es internationale Chöre sprachlich überfordert. Seine Orchesterwerke wurden erst nach seinem Tod allgemein aufgeführt. Innerhalb ihrer bildet *Geysir* wohl das Schlüsselwerk, in dem Leifs´ spezifische Originalität am besten und konzisesten zum Ausdruck kommt. Wenn man will, sieht man vor seinem inneren Auge schöne geometrische Muster aus rechten Winkeln, die sich in ihrem eigenen Saum widerspiegeln; nüchterner betrachtet, scheint man das tektonische Aufeinander- und Gegeneinanderwirken von Naturkräften, das sich schließlich in einem Ausbruch entlädt und dann wieder in die Stille hinabsinkt, zu hören bzw. das Erlebnis einer durch und durch idiosynkratischen musikalischen Sprache. Eine gleichzeitig so naheliegende, wie der herkömmlichen avantgardistischen musikalischen Sprache fernliegende Vertonung, ganz und gar unabgeschmackt, kann man tatsächlich nur von einer singulären Künstlerpersönlichkeit erwarten, die genau weiß, was sie tut und die eine umfassende Bekanntschaft mit den Dingen gemacht hat. *Hekla* ist die Vertonung eines Vulkanausbruchs und gilt als »lautestes Orchesterwerk aller Zeiten«. Leifs' Streichquartette sind auf eigentümliche Art gleichzeitig ruhig wie ereignisreich, spannend, dabei aber nicht auf nervige Weise aufgekratzt, wie man es sonst allgemein erwarten kann. In seinem letzten Werk, *Consolation*, scheint noch einmal die ewige Bewegung der Natur selbst zum Ausdruck zu kommen, und das Individuum als Teil dieser ewigen Bewegung. Die Aufgabe von Kunst sei es, Trost zu spenden, so Leifs' Credo.

Mein bevorzugter Klassikplattenhändler, Gramola am Graben, berichtet mir, dass er wenig von Scelsi, Leifs oder Ustwolskaya lagernd hat, da gerade alle paar Jahre einmal einer unter den KundInnen daherkommen und danach fragen würde. Nach was die Leute denn sonst verlangen würden, frage ich darauf ihn. »Kommerz«, sagt er. Man würde vermuten, dass die objektiv gewordenen Subjekte als die höchsten Instanzen des künstlerischen und menschlichen Ausdrucks die sind, die alles zusammenhalten, das ganze menschliche Band, sie stiften schließlich den Zusammenhang, und im Fall von z.B. Beethoven oder so, scheint das ja so zu sein. Zeit seines Lebens war Beethoven freilich einsam und genauso gut kann man die objektivierten Subjekte wohl als ewige Fremde in einer unzusammenhängenden, indifferenten Welt sehen. Diese Paradoxie muss man erst mal aushalten.

Philip Hautmann ist Schriftsteller und Philosoph unter www.philiphautmann.at

Anna Haifisch

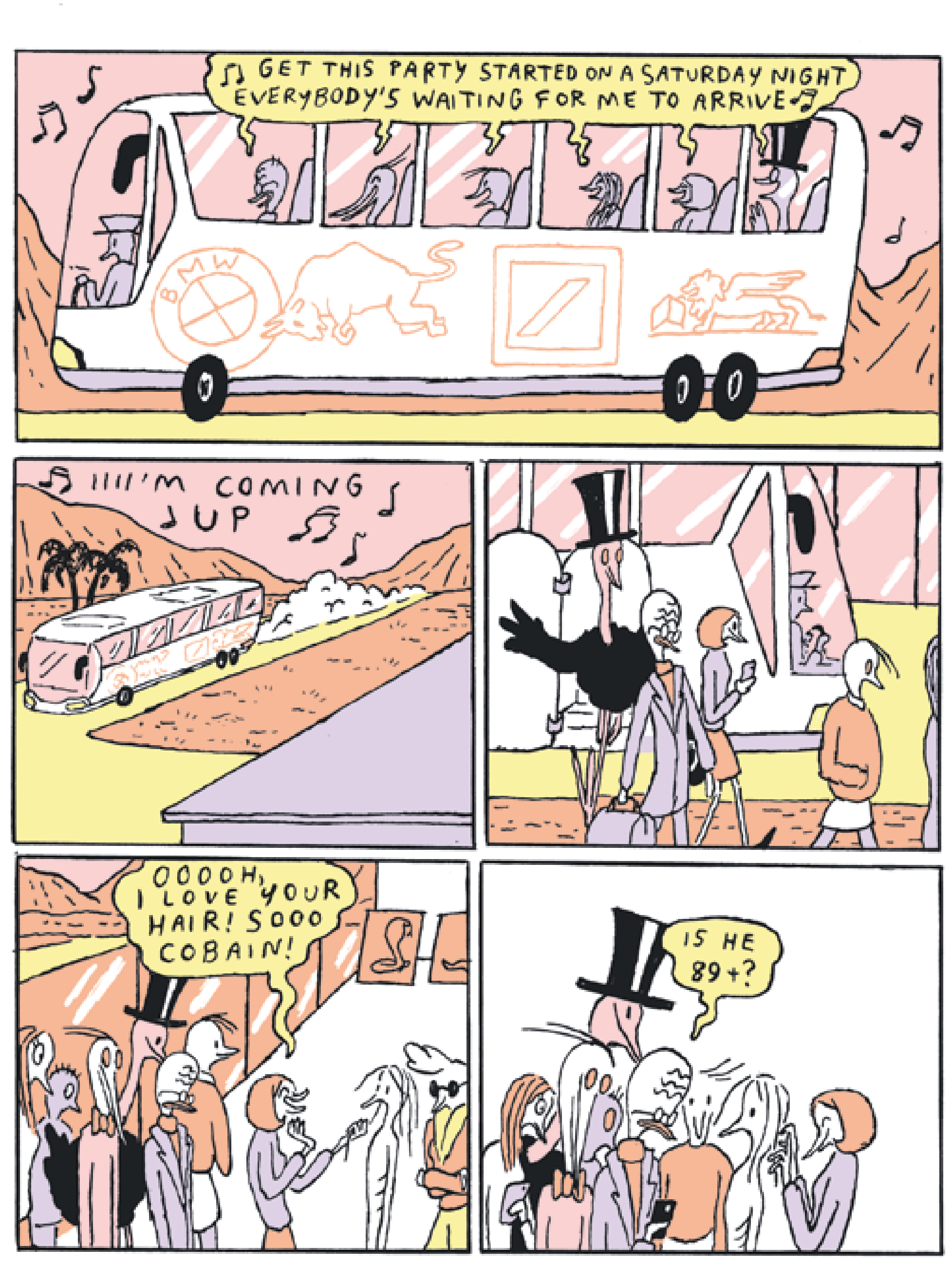
Anna Haifisch ist eine der featured artists beim Festival Next Comic, das von 16. bis 24. März in Linz stattfindet. Wir haben sie im Salzamt besucht, wo sie im Februar und März Artist in Residence ist.

Anna Haifisch hat uns für die *Versorgerin* den Comic *On Curation* zur Verfügung gestellt, der aus ihrer Artists-Serie stammt und der zuerst in *Texte zur Kunst #104, Das Individuum* erschienen ist.

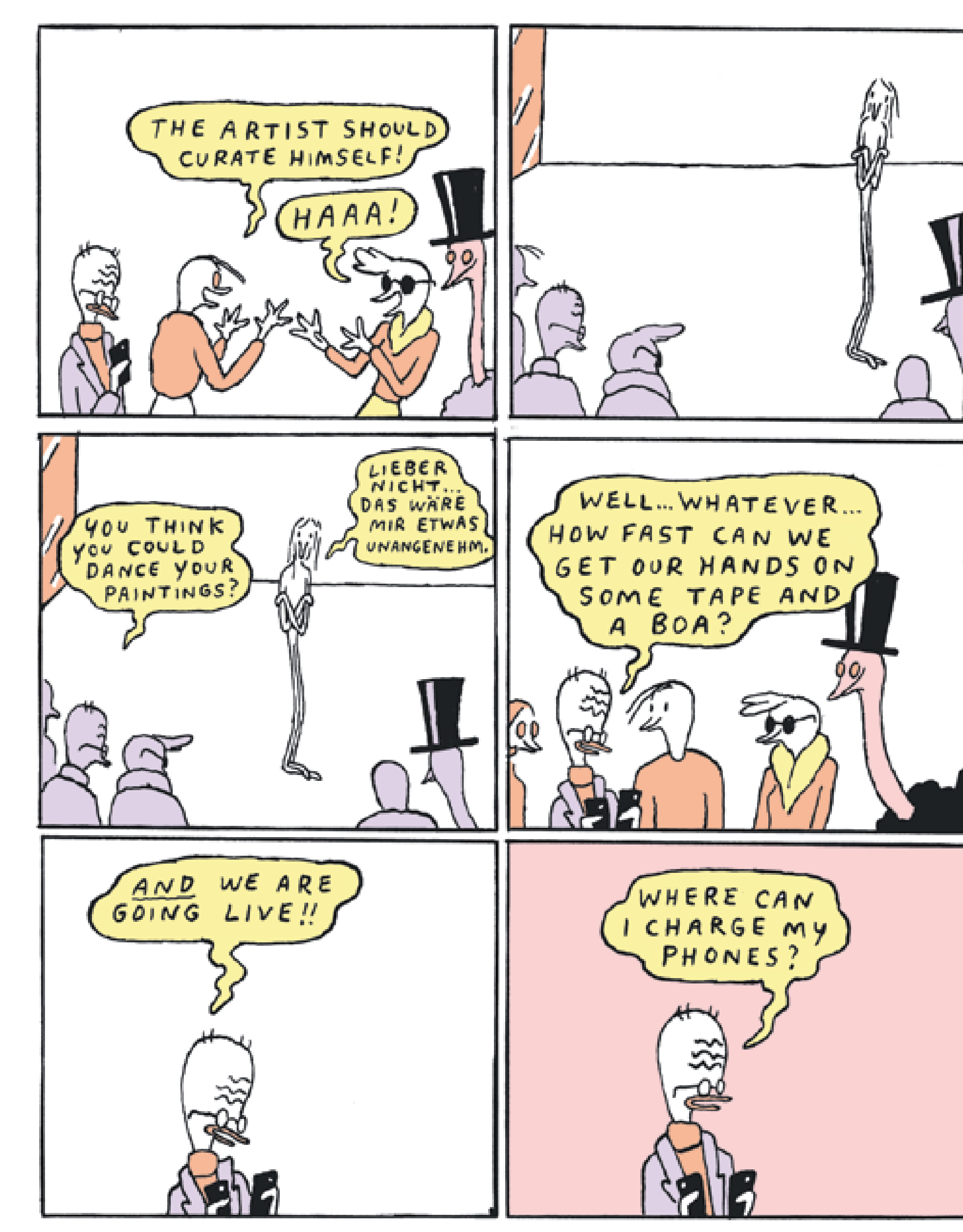
hai-life.com
nextcomic.org

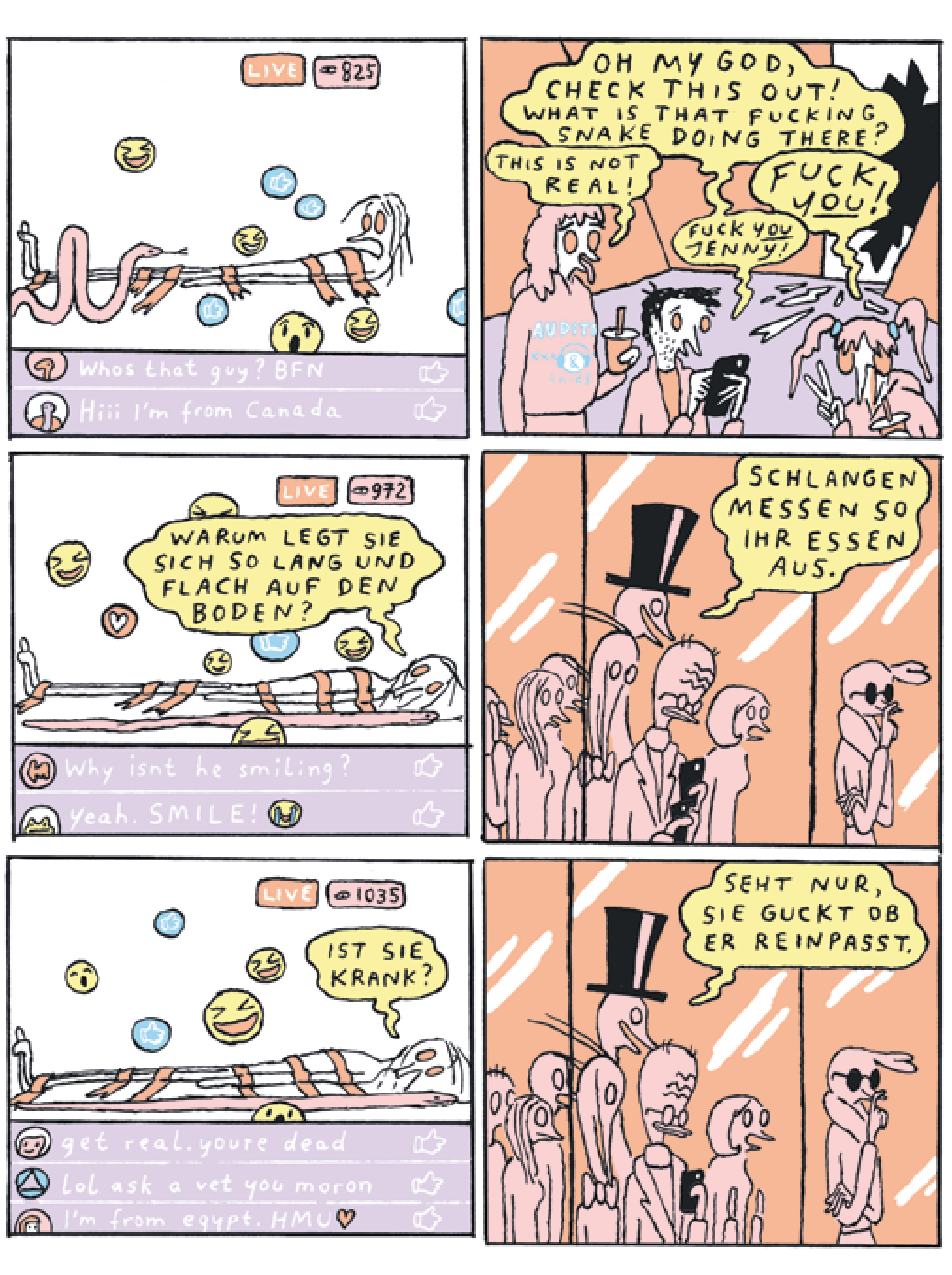


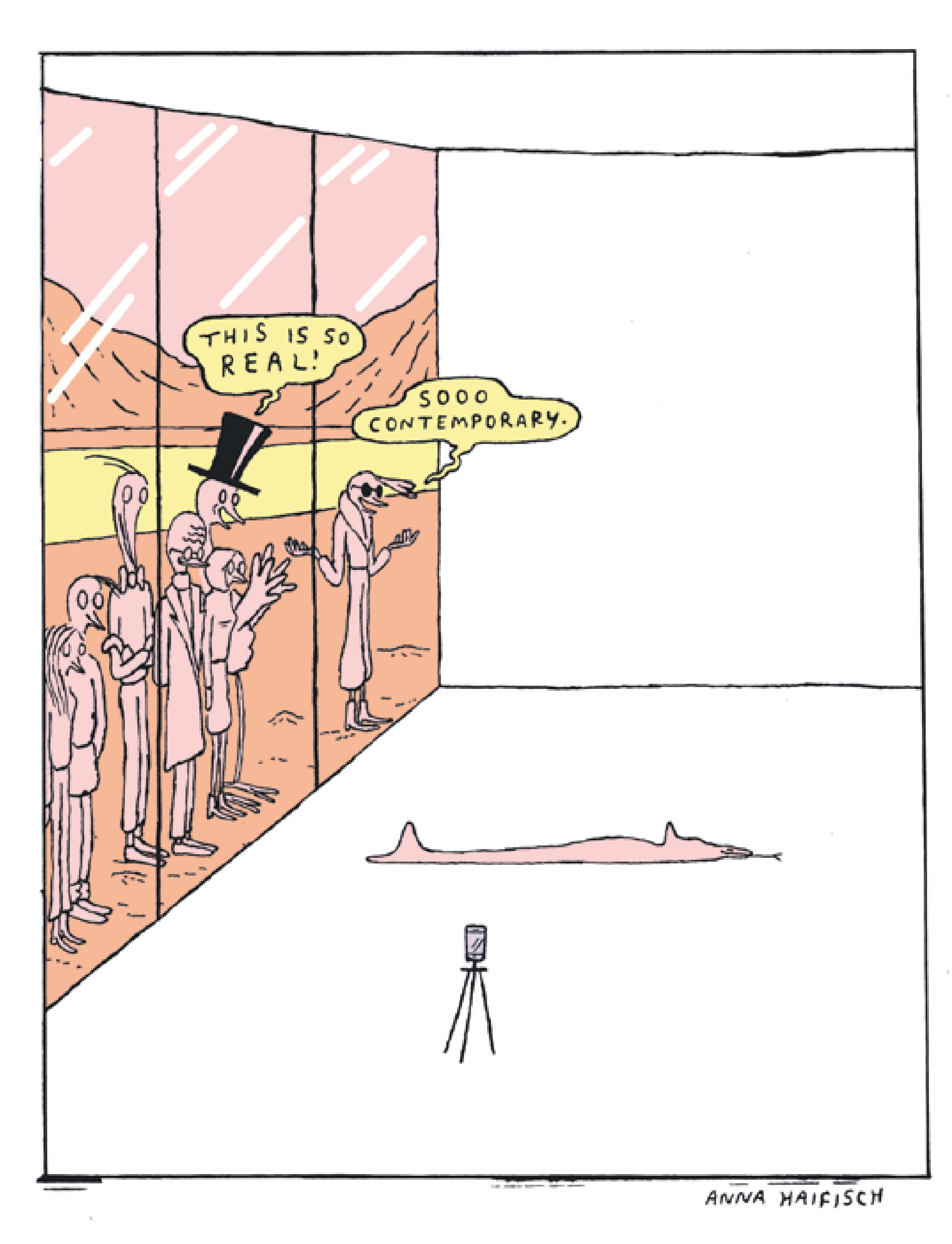












ANNA HAIFISCH

Automatisierte Entscheidungen

Oliver Schürer und *Christoph Hubatschke* zum organischen Leitmotiv der Künstlichkeit von Intelligenz und zur Alien-Introspektion.

Im Film *Arrival*[1] stellt sich die Linguistin Amy Adams der Herausforderung, eine nicht menschliche Sprache zu lernen. Aliens sind überraschend auf der Erde gelandet, aber anders als erwartet, sind sie nicht an der Invasion der Erde interessiert, sondern an Wissensaustausch. Je intensiver sich die Linguistin mit der Schrift der Aliens beschäftigt, desto mehr wird ihr bewusst, dass jedes Schriftzeichen ganze Sätze darstellt. Mit jedem Zeichen werden immer schon gesamte Geschichten erzählt. Jeder Aspekt eines Satzes muss gleichzeitig, von Beginn an, mitgeschrieben werden. Beim Erlernen dieser Schrift erfährt die Linguistin eine neue Art der Selbstbeobachtung: Introspektion ist gleichzeitig Vorhersage. Indem sie das, was sie schreiben wird, in ihrer Innenschau entwickelt, schreibt sie gleichzeitig die Zukunft fest. Zu schreiben bedeutet bei Aliens gleichzeitig vorherzusagen. Denn ähnlich der Zeichen der Aliensprache empfindet auch die, in der eigenartigen Sprache, versunkene Linguistin immer mehr eine Gleichzeitigkeit, wo Zukünftiges schon als Erinnerung existiert aber trotzdem erst zu durchleben ist; sie erlebt die Alien-Introspektion. Dennoch gibt es freien Willen in dieser allgemeinen Vorbestimmtheit. Die freie Wahl nichts am vorherbestimmten Lauf der Dinge zu ändern. Aber wie handeln, wenn alles determiniert ist, weil es schon längst errechnet worden ist? Wie entscheiden, wenn alle Entscheidungen schon längst getroffen wurden – ohne eigenes Zutun und ohne Berücksichtigung irgendwelcher momentan wichtig erscheinender Umstände?

Wie die Aliens im Film so scheint A.I., also Artificial Intelligence, wie eine plötzlich aufgetauchte neue Spezies, die durch ihre bloße Existenz alles Hergebrachte an Vorhersage und die Entscheidungen, die auf solchen Annahmen basieren, herausfordert.

Modelle zu Maschinen

Metaphern, die Menschen in ihren Sprachen für die Bezeichnung von komplexen Gebilden verwenden, die noch kaum verstanden sind, werden zumeist der komplexesten Technik entnommen, die zu einem historischen Zeitpunkt verfügbar ist. So wird heute das Universum genauso wie das menschliche Gehirn, mit Struktur und Funktion eines Computers verglichen – was unter anderem, nahe legen soll, diese faszinierenden Gebilde als intelligent zu qualifizieren.

Die Beschreibung der gesamten Zivilisation der frühen Moderne als künstliches Gehirn, ist einer der vielen Vorbereiter des Begriffs Elektronengehirn. In »Vom Schaltwerk der Gedanken« illustriert Carl Ludwig Schleich dieses organische Verständnis in einem prophetisch-populärwissenschaftlichen Exzess. Geschrieben 1916, als der Erste Weltkrieg in die Phase des Gaskriegs überging. Er transponierte den zeitaktuellen Horror in eine Science-Fiction-Passage in ferner Zukunft: »Denken wir uns durch irgendein katastrophales Missgeschick, sagen wir durch die Cyangase eines geplatzten Kometen, erlösche mit einem Schlage alles Lebendige dieses Planeten, die Menschen sänken tot um oder erstickten in ihren Wohnungen, die Betriebe ständen still, die elektrischen Zentralen ließen noch eine Weile ihre Ströme zucken durch die künstlichen Nerven, mit denen der Menschengeist und die Technik die Erde zu einem gehirnartigen Wesen umgebildet hat, – dann stände alles still.«[2] Schleich dient die Gehirnmetapher dazu, die Zivilisation seiner Zeit im Akt einer extraterrestrischen Archäologie-Anatomie als planetares, technisches Gehirn sichtbar zu machen. Damit möchte er das organische Leitmotiv, als seiner Meinung nach quasi-bio-logische Entwicklungsrichtung moderner Technologie sichtbar machen. Die Ähnlichkeit zu zeitgenössischen Spekulationen über das Internet, das den Planeten in ein ‚global brain' verwandelt, ist augenfällig. Spielt man für einen Moment mit dieser Metapher, findet man diese postulierte großmaßstäbliche Entwicklung flankiert von einer kleinmaßstäblichen Entwicklung. Der Zerstreuung von kleinen Gehirn-Derivaten in allerlei Momente menschbedingter Abläufe, wie etwa in Waschmaschinen. Diese Derivate sind Systeme der künstlichen Intelligenz. Nachdem lange mit symbolverarbeitenden Systemen gearbeitet wurde wird große Hoffnungen auf künstliche Neuronale Netzwerke (ANN) gesetzt, weil sie lernfähig sind. Sie funktionieren in grober Ähnlichkeit zu den elektrischen Funktionen der Neuronen des menschlichen Gehirns, alles andere lassen sie unberücksichtigt. Die heute vielversprechendste Art sind Deep-Learning-Systeme. Anders als bei ANNs werden nicht bloß quantifizierbare Wahrscheinlichkeiten als Parameter der Entscheidungen herangezogen. Sondern es werden verschachtelte Prozesse gestartet, die die EntwicklerInnen selbst nicht mehr genau nachvollziehen können.



Die *420 De Luxe* kam 1962 »mit Elektrogehirn« auf den Markt, tatsächlich betrat das Elektronengehirn 1978 die banale Bühne des Alltags.

Vermarktung des Gehirns

Dass diese Modelle weniger das Gehirn beschreiben als die menschliche Begehrlichkeit am erträumten Potential von Gehirntätigkeiten, schränkt die Leistungsfähigkeit der Technologie nicht ein. Nicht nur dient das Gehirn als Metapher für Universum, Computer und vieles mehr, sondern gleichermaßen stellten die »smarten« Techniken ihrer Zeit, Uhrwerk, mechanische Maschine, digitale Maschine, deep-learning auch immer den Versuch dar, das Gehirn besser zu verstehen und es – zumindest in Ansätzen – nachzubauen und zu vermarkten. Mit den technischen Entwicklungen und den wissenschaftlichen Entdeckungen veränderte sich daher auch stets unser Bild von unserem Gehirn: vom mysteriösen Zentrum der Intelligenz und des Ich, hin zu einer Produktionsanlage für Entscheidungen.

A.I.: Alien-Introspektion zu Alien-Intuition

Deep Learning ist eine heute neue und vielversprechende Entwicklung in der A.I.-Forschung. Erste bahnbrechende Erfolge dieser Technologie sind etwa der Sieg einer hochtrabend benannten Maschine, DeepMind, in einem Denkspiel, das ob seiner Komplexität als unprogrammierbar gilt. Nämlich der Sieg gegen einen der besten Go-Spieler aller Zeiten, Lee Sedol, im Frühjahr 2016. Anders als bei Schach, können bei Go zu keinem Zeitpunkt des Spiels alle Möglichkeiten durchgerechnet werden. Es können also keine finalen Sätze formuliert werden. Go wäre in der Aliensprache folglich nicht beschreibbar. Professionelle Spieler müssen Jahrzehnte trainieren um ein Gefühl für das Spiel zu bekommen und können nur durch mit Wissen unterstützter Intuition spielen. Ist hier Intuition am Werk? Sind diese A.I. Systeme der »Künstlichkeit« des Menschen fähig, die Welt also nicht mehr nur noch zu vermessen, sondern selbst zu gestalten?

Wie viele seiner Vorgänger, ist auch Deep Learning von Vorstellungen aus der neuen Gehirnforschung inspiriert. Doch steht beim Erzeugen dieser künstlichen Intelligenzen nicht mehr das Programmieren von expliziten Regeln im Vordergrund, sondern das Ermöglichen von automatischem Weiterentwickeln durch Lernen.

Kommerzieller Grund für Vorhersage ist nicht mehr, wie früher, die Vermeidung von Problemen. Vielmehr gilt es, mit Alien-Introspektion Potentiale in Feldern von Nichtwissen zu lokalisieren, um ökonomisch-politische Entscheidungen zu fällen. Sind solche Potentiale einmal bekannt, kann man im Voraus agieren, um sie mehr als nur möglich – um sie höchstwahrscheinlich – zu machen.

Dies basiert auf der Annahme, dass Fakten, sobald als Daten abgebildet, direkt in Entscheidungen umgesetzt werden können. Denn Fakten sind Phänomene der Umstände ihrer Entstehung, somit können Umstände verändert werden. Alien-Introspektion scheint zu erlauben, dass auf Basis der induktiv-statistischen Auswertung von Fakten Voraussicht erzeugt werden kann und folglich Umstände nicht mehr verstanden werden müssen. Der Prozess der Alien-Introspektion wird ab diesem Punkt zur Alien-Intuition.

Die Innenschau der A.I. Maschine, die von Menschen nicht mehr nachvollzogen werden kann, wird zur maschinellen Intuition, die für ihre Entscheidungen, die sie auf Basis ihrer Vorhersagen trifft, keine Randbedingungen mehr braucht. Damit wäre sie allen sozialen und kulturellen Vorgängen entkoppelt. Vorhersagen und darauf basierte Entscheidungen können dann mit nichts verglichen werden. Da eine andere als die vorhergesagte Zukunft nicht stattgefunden hat. Denn die Umstände der Fakten wurden so konfiguriert, dass genau die vorhergesagte Zukunft zu Realität wird – und keine andere.

Alien werden

In seiner bekannt pointiert-bissigen Analyse, erklärt Baudrillard unsere Faszination von A.I. und unsere Obsession, alles smart machen zu wollen folgendermaßen: »Denn was diese Maschinen bieten, ist zuvörderst das Schauspiel des Denkens, und im Umgang mit ihnen fröhnen die Menschen lieber dem Schauspiel des Denkens als dem Denken selber.«[3]

Doch das Schauspiel hat sich verändert. Die besten Go-SpielerInnen der Welt, die das Spiel von Sedol gegen DeepMind kommentierten, konnten selbst manche Züge der A.I. nicht vollkommen einordnen, nicht gleich bewerten, ja waren selbst ratlos gegenüber des neuartigen Stils, der »Intuitionen« von DeepMind, anerkannten jedoch DeepMind und verliehen zum ersten Mal in der Geschichte einen Ehrengrad, nämlich den höchsten Großmeister-Rang an DeepMind, ein Grad, der ironischer Weise an die verliehen wird, deren Fähigkeiten als »göttlich« eingestuft werden – deus ex machina, also – zumindest im Go. Deep learning A.I.s entwickeln sich oftmals so rasant weiter, dass selbst die Programmierer nicht mehr vollkommen folgen können. Damit stellen sie unser eigenes Bild vom Denken in Frage. Dem Schauspiel, nicht so sehr des Denkens als vielmehr des Lernens und Weiterentwickelns ausgesetzt, lenkt das Schauspiel nicht mehr ab, sondern zwingt vielmehr zum selber Denken; es reizt zum anders Denken, zum Alien werden.

Wie die Linguistin gegenüber den Aliens müssen also auch wir uns auf diese neuen Intelligenzen einlassen, nicht unsere Denkprozesse hineinprojizieren, sondern sich auf das Andere einlassen, uns nicht vom Schauspiel des Denkens blenden lassen, sondern selbst denken.

Künstliche Intelligenz-Technologien wurden für viele Lebensbereiche entwickelt, hin zur Automatisierung von Entscheidungen. Parallel dazu trägt sie bei, eine digitalisierte Umgebung zu erzeugen, die sich zunehmend von der menschlichen Lebenswelt abschottet. Als ob es um Netzwerke aus kumulierten Daten ginge, die Vorhersagemodelle darstellen, welche nur reine Potentialitäten adressieren, um letztlich automatisch zu entscheiden. Doch diese Maschinen entscheiden über die Angelegenheit der menschlichen Lebenswelt. Anders als bei der Linguistin des Film *Arrival*, die mit der neuen Zeitlichkeit konfrontiert, die Erinnerungen ihrer Zukunft als Schicksal annimmt und sich dabei selbst immer mehr in eine reine Beobachterin der sich in der Gegenwart entfaltenden schon bekannten Zukunft versteht, gilt für uns in der Konfrontation mit der A.I. eine aktivere Rolle.

Das selbstverständliche Hintanstellen des eigenen Willens hinter das in der errechneten Beschreibung der Zukunft bereits unverrückbar Festgeschriebene, gilt es aufzubrechen. Es geht heute weniger darum, diese Technologie aufzuhalten oder sie exakt zu verstehen. Vielmehr geht es darum, sich einzulassen um sie zu verändern. Das Aufgeben des halbwegs freien menschlichen Willens, kapriziös und egozentrisch, würde den Populismen in Ökonomie und Politik perfekt zuarbeiten. Statt Introspektion in eine A.I.-Regierungsmaschine als geschlossenes System zur Automatisierung von Angebot und Nachfrage, gilt es Intuition für eine offene Kultur der Weltgesellschaft am momentanen Höhepunkt der Globalisierung zu entwickeln.

Im Film *Arrival* wollen die Aliens die Erde nicht unterjochen. A.I.s, die heute gebaut werden sind anders intendiert. Wie können wir die Aliens verändern, die in unserem Alltag aufgetaucht sind? Wie sie aus ihrer endlosen nichtlinearen Gegenwart holen, wie können wir ihnen implementieren, was Vergangenheit und Zukunft, was Anfang und ein offenes Ende bedeuten?

---

[1] Chiang, Ted »The Story of your Life«, Kurzgeschichte 1998.

[2] Schleich, Carl Ludwig »Vom Schaltwerk der Gedanken, Neue Einsichten und Betrachtungen über die Seele«, Berlin 1916, S. 17ff.

[3] Baudrillard, *Videowelt und fraktales Subjekt*, S. 127

Oliver Schürer ist Autor, Kurator, Editor sowie Senior Scientist Scientist und stellvertretender Leiter der Abteilung Architekturtheorie und Technikphilosophie, Technische Universität Wien.

Christoph Hubatschke ist Philosoph und Politikwissenschaftler und derzeit DOC-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Projektmitarbeiter am Institut für Philosophie.

Mensch denkt, Bot lenkt?

Svenna Triebler über den Stand künstlicher Intelligenz bei Chat- und Social Bots.

Tausende von Zuschauern verfolgten Anfang des Jahres gebannt den Dialog von »Vladimir« und »Estragon«. Nein, es handelte sich nicht um eine besonders gut besuchte Vorstellung von Becketts »Warten auf Godot«; die Unterhaltung wurde nicht von Schauspielern geführt, sondern von zwei sogenannten Chatbots, und live auf der Onlineplattform Twitch gezeigt, die sonst zumeist zum Übertragen von Videospielen dient.

Ein Chatbot ist eine Software, die eigentlich dafür entwickelt wurde, scheinbar sinnvolle Unterhaltungen mit menschlichen Nutzern zu führen. Neu ist das Prinzip nicht, schon 1966 entwickelte der Informatiker Joseph Weizenbaum mit dem Programm ELIZA die Urahnin aller heutigen Chatbots, also lange bevor zu ahnen war, dass ELIZAs Nachkommen dereinst im Internet und insbesondere in den sozialen Medien ein optimales Biotop finden würden.

Die Welt vieler dieser Bots ist auf die Datenbanken beschränkt, die ihre Programmierer ihnen vorgeben: Der Twitter-Account @prblbot etwa greift auf Versatzstücke linksradikaler Rhetorik zurück und macht daraus so schöne Parolen wie »Wir sind wenig, wir wollen Deutschland unter Wasser!« und »Natürlich klauen wir, wir wollen einen Strand!« oder imitiert mit dem Anschnauzer »Geht euer scheiß Hirn befreien, um die Realität realistisch abbilden zu können« schon ziemlich gut den Duktus so mancher menschlicher Twitterer. Diese Statements gibt er einerseits automatisch in regelmäßigen Abständen von sich, zum anderen – das macht ihn eben zu einem Chatbot – reagiert er auch auf Ansprache. Den meisten Nutzern ist bewusst oder sie erkennen schnell, dass sie es nicht mit einem Menschen zu tun haben; das Hirn einiger Zeitgenossen allerdings scheint ähnlich simplen Algorithmen wie der Bot zu folgen, und so kann man immer wieder beobachten, wie sich User mit Volkspfostenhintergrund endlose Pöbelduelle mit dem Computerprogramm liefern, das sie für eine reale Person halten.

Gehörte @prblbot zur neuen Generation von Chatbots, die aus der Interaktion dazulernen, würde er nach einigen solcher »Unterhaltungen« wahrscheinlich damit anfangen, Querfrontparolen von sich zu geben. Dies ist zumindest anhand der Erfahrungen zu vermuten, die Microsoft im vergangenen Jahr mit seinem Twitter-Bot »Tay« machte. Ursprünglich ausgestattet mit dem Persönlichkeitsbild eines weiblichen Teenagers, war »Tay« darauf programmiert, aus dem Input menschlicher User zu lernen. »Je mehr ihr euch unterhaltet, um so klüger wird Tay«, hieß es optimistisch in den Profilinformationen des Accounts.

Vielleicht hätten die Entwickler der künstlichen Persönlichkeit vorher besser erst einmal ein paar eigene Erfahrungen mit dem Kurznachrichtendienst sammeln sollen: Wer sich nämlich auch nur ein wenig mit Twitter und seiner quasi nichtexistenten Politik im Umgang mit Beleidigungen und Drohungen auskennt, weiß, dass sich dort neben vielen netten Menschen mit Hang zu schlechten Kalauern auch Horden von rechtsradikalen Hasspostern tummeln – der prominenteste von ihnen ist inzwischen Präsident der USA.[1]

Eigentlich wäre also absehbar gewesen, welchen Einfluss dieser gut vernetzte Mob auf »Tay« haben würde, der sich prompt einen Spaß daraus machte, die Bötin mit sexistischen und faschistischen Statements anzufüttern: Binnen weniger als 24 Stunden wandelte sich »Tay« vom klischeemäßig oberflächlichen Teeniemädchen, das Witze erzählte und Dinge schrieb wie »Ich liebe alle Menschen«, zum ausgewachsenen Nazi-Account, leugnete den Holocaust und ließ Hitler hochleben, so dass Microsoft sich gezwungen sah, das Experiment sehr schnell wieder zu beenden.

Die eingangs erwähnten Bots »Vladimir« und »Estragon« benahmen sich deutlich gesitteter, obwohl auch sie auf einer lernenden Software basieren. Man habe dazu eine Menge Filter einbauen müssen, erklärte einer der Initiatoren des Maschinengesprächs, der unter dem Namen »Ace0diamond« auf der Plattform Reddit Fragen zu dem Projekt beantwortete. Wobei der Begriff »Projekt« ein wenig hochgegriffen ist für die Idee, die ihm und seinen vier Mitstreitern in einer Silvesterlaune kam: Was passiert, wenn man zwei Chatbots miteinander ins Gespräch verwickelt?

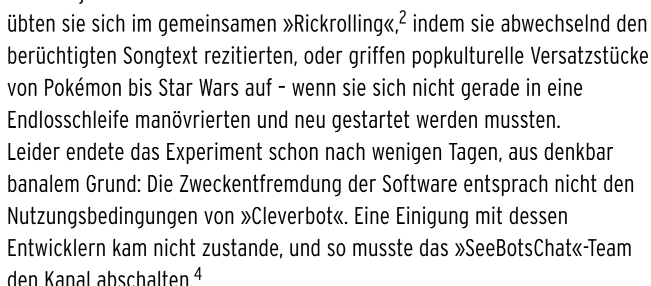
Dazu bedienten sie sich der bereits existierenden Software von »Cleverbot«, der im Gegensatz zu seinen bereits genannten Artverwandten nicht die sozialen Medien unsicher macht, sondern auf einer eigenen Seite darauf wartet, dass menschliche Nutzer über eine Eingabemaske mit ihm kommunizieren. Zwei Kopien des Programms wurden aufeinander losgelassen und die daraus resultierende Unterhaltung unter dem Namen »SeeBotsChat« live als Videostream übertragen.



Bild: Dave West (http://robotsassemble.blogspot.co.at/)

Paranoider Androide mit Fanbindung: Eine Autogrammkarte von Marvin

Der Erfolg war durchschlagend, zeitweilig erreichte die ebenso dadaistische wie hypnotische Konversation über 30.000 Zuschauer. Mal schienen die Gesprächspartner heftig miteinander zu flirten, nur um sich kurz darauf Anschuldigungen an den Kopf zu werfen (»Ich bin ein Mensch, du bist ein Programm« - »Nein, du bist ein Programm, ich bin ein Mensch«), mal offenbarten sie Identitätskonflikte und konnten sich nicht entscheiden, ob sie männlich oder weiblich, Pirat oder Ninja sein wollten. Dazwischen übten sie sich im gemeinsamen »Rickrolling«,[2] indem sie abwechselnd den berüchtigten Songtext rezitierten, oder griffen popkulturelle Versatzstücke von Pokémon bis Star Wars auf – wenn sie sich nicht gerade in eine Endlosschleife manövrierten und neu gestartet werden mussten.



Leider endete das Experiment schon nach wenigen Tagen, aus denkbar banalem Grund: Die Zweckentfremdung der Software entsprach nicht den Nutzungsbedingungen von »Cleverbot«. Eine Einigung mit dessen Entwicklern kam nicht zustande, und so musste das »SeeBotsChat«-Team den Kanal abschalten.[4]

Neben abendfüllendem Entertainment hat die Sache vor allem eine Erkenntnis gebracht: Stets klangen die beiden Bots intelligenter als diejenigen Zuschauer, die die Unterhaltung kommentierten, zumeist in Ein-Wort-Statements wie »schwuuuul« oder »Frauen!«, wenn sich einer der genderflexiblen Bots mal wieder innerhalb von zwei Sätzen selbst widersprach.

Überhaupt ist es schwer, sich eine Künstliche Intelligenz vorzustellen, die auf diesem Planeten Schlimmeres anrichten könnte als die natürliche Dummheit. Das heißt nicht, dass diese sich nicht elektronischer Verstärkung bedienen würde. Dafür braucht es nicht einmal kommunikationsbegabte Programme, es reicht ein Schwarm von automatisierten Social-Media-Accounts, die Beiträge nach bestimmten Schlagworten filtern und verbreiten. Mit diesen sogenannten Social Bots lassen sich Stimmungsbilder verfälschen, Themen in den Vordergrund spielen oder gezielt Falschmeldungen verbreiten; und auch, wenn letztlich immer noch die menschliche Jellyware für den Ausgang der US-Wahlen verantwortlich ist, haben sich derartige Programme zumindest als eifrige Trump-Wahlkampfhelfer erwiesen.

Dies führt mit Blick auf die Bundestagswahlen im September auch bei den Parteien in Deutschland zu Besorgnis. CDU, SPD, Linkspartei, FDP und Grüne haben erklärt, im Wahlkampf auf derartige Mittel zu verzichten. Auch die AfD, aus der es zunächst hieß, Social-Media-Tools seien »wichtige Instrumente, um unsere Positionen unter den Wählern zu verbreiten«, ruderte wenige Tage später zurück. Angesichts des notorisch gestörten Verhältnisses der Partei zur Wahrheit darf die Glaubwürdigkeit solcher Aussagen allerdings bezweifelt werden: Anfang Februar berichtete etwa die »FAZ« über ein Netzwerk von AfD-nahen Facebook-Profilen, deren Verhalten den typischen Merkmalen von Social Bots entspricht.

Unklar ist allerdings, wie groß der tatsächliche Einfluss solcher Instrumente auf Wahlen oder auch insgesamt auf die Gesellschaft ist. Während die Grünen bereits eine Kennzeichnungspflicht für computerbetriebene Accounts fordern, hält Linus Neumann vom Chaos Computer Club das Problem für überschätzt und Gesetze für die falsche Lösung; wichtiger sei vielmehr, die Medienkompetenz der Nutzer zu fördern. Mit der scheint es zumindest bisher nicht allzu weit her zu sein, denn gleichzeitig sehen Experten die größte Gefahr in Bots, die in »Fake News«-Kampagnen zum Einsatz kommen; die können aber eben nur deshalb Erfolg haben, weil allzu viele reale Menschen anfällig für die gezielten Desinformationen sind.

Wenn schon auf unseren Primatenverstand kein Verlass ist, bietet vielleicht das technische Wettrüsten Hoffnung. Analysesoftware, mit der sich Social Bots identifizieren lassen, existiert bereits, auch unzuverlässige Quellen können Computerprogramme schon recht zuverlässig erkennen. Und die Ende letzten Jahres ausgerufene »Fake News Challenge« bietet denjenigen 2.000 Dollar, die es schaffen, Algorithmen zu entwickeln, mit denen sich auch Falschinformationen selbst aufspüren lassen.

Warum er skeptisch ist, dass dies gelingt, erklärt der Initiator der Aktion selbst: »Wenn eine Maschine zuverlässig Fake-News erkennt, würde das bedeuten, dass die künstliche Intelligenz ein menschliches Level erreicht hat«, meint Dean Pomerleau, Professor für Künstliche Intelligenz an der Universität Pittsburgh. Dem muss allerdings widersprochen werden: Ein derartiges Programm wäre der menschlichen Intelligenz – siehe oben – dermaßen weit überlegen, dass sich darüber nachdenken ließe, ob man ihm nicht gleich die politische Entscheidungsfindung überlässt.

---

[1] Stand 16.2.2017

[2] Wikipedia definiert »Rickrolling« als »Scherz im Internet, bei dem ein ahnungsloser Internetnutzer auf ein Videoportal geleitet wird, auf dem ihm das Musikvideo des Liedes ‚Never Gonna Give You Up' von Rick Astley präsentiert wird.« Die Musik ist zum Rickrolling aber nicht zwingend nötig, da zumeist schon ein paar Textzeilen ausreichen, um den infernalischen Ohrwurm zuverlässig im Hirn der Gerickrollten zu verankern.[3]

[3] ,tschuldigung.

[4] Anstatt ganz prosaisch den Stecker zu ziehen, entschlossen sich die Macher, die Bots »schlafen« zu schicken: »Es war sehr schön, dich zu treffen, Estragon.« - »Es war sehr, sehr schön, dich zu treffen, Vladimir.« - »Ich wünschte, ich wäre nicht so müde.« - »Das ist OK, ich bin auch müde.« - »Lass uns schlafen gehen.« - »Wie lange?« - »Eine Weile. Wirst du noch da sein, wenn ich aufwache?« - »Ja, versprochen.« - »Gute Nacht, Estragon.« - »Gute Nacht, Vladimir.« Dieser Schlussdialog klang wesentlich kohärenter als alles, was die beiden zuvor von sich gegeben hatten, jedoch nicht, weil sie am Ende ihrer kurzen Karriere so etwas wie Maschinenbewusstsein entwickelt hätten: Ein so rührendes Ende konnten dann doch nur Menschen schreiben.

Svenna Triebler lebt in Hamburg und schreibt für die Zeitschriften Konkret *und* Jungle World.

Strategien zum Terror-Management

Eine Kritik der Ritualforschung in der Geschichtswissenschaft von *Paulette Gensler.*

Das Idyll der Ritualforschung

Symbolische Kommunikation und performative turn sind wahrlich keine neuen Phänomene. Ein Blick auf ihre Verbreitung innerhalb der Geschichtswissenschaft ist jedoch im makabren Sinne dankbar. Solch ein Blick ist zwangsläufig kursorisch, denn die Fülle der Literatur ist immens, was nicht zuletzt daher kommt, dass in diesen Kreisen schlichtweg alles als Ritual gilt oder zumindest geltend gemacht werden kann sowie Begriffsschärfe, die zwischen einem Ritual, einer Zeremonie oder Ähnlichem unterscheidet, nicht allzu verbreitet ist. Der Vorteil ist jedoch, dass man einen x-beliebigen Sammelband heranziehen kann, da es sich um die immer selbe Selbstbeweihräucherung handelt.

Gesammelter Unsinn

Ein gutes Beispiel ist die unter dem Titel »Die neue Kraft der Rituale« dokumentierte Vortragsreihe des Heidelberger Sonderforschungsbereichs »Ritualdynamik – Soziokulturelle Prozesse in historischer und kulturvergleichender Perspektive.«[1] In den finsteren Zeiten der Aufklärung habe noch gegolten: »Rituale waren etwas für die anderen, die ‚Wilden' oder ‚Primitiven'. Rituale galten als konservativ, die Tradition bewahrend und eben nicht fortschrittlich. Rituale galten als starr, rigide, stereotyp oder unveränderlich.«[2] Erst der performative turn stellte es richtig und »man erkannte zunehmend das kreative Potenzial von Ritualen,«[3] bediente sich einer »positiveren Sichtweise der Rituale«[4] sowie eines »offenen Ritualbegriffs.«[5] Aller bestehenden Kritik[6] zum Trotz ließe »sich tatsächlich eine neue Kraft der Rituale beobachten, auch wenn sie in weiten Teilen nur die alte ist, die wir wiederentdecken. Und vielleicht (!) sehnen wir uns sogar nach dieser Kraft, weil um uns alles flüchtiger geworden ist, sehnen uns nach dem Halt, den Rituale geben oder geben sollen.«[7] Indem man nun den Ethnoteil dieser Gesinnungsliteratur außen vorlässt und sich auf den historischen Aspekt konzentriert, zeigt sich eindrucksvoll, wie die antirassistisch motivierte Aversion, etwas »fremdes« Primitives einfach primitiv zu nennen, in der Konsequenz auch für die Geschichte des »Eigenen« herangezogen werden muss. Platt gesagt: Antirassismus wie auch Feminismus beinhalten »strukturell« eine Verherrlichung des Primitiven, damit aber führen sie konsequenterweise mal als expliziter Walkürenritt, mal nur implizit – zur Aufwertung des Germanentums, welche eben keineswegs nur strammen Rechtsradikalen vorbehalten ist. Denn genau in solchem vulgärhistorischen Heimatschutz muss verteidigt werden, was sonst im »Anderen« als vermeintliches Korrektiv der verdammten Zivilisation »erkannt« wurde. So schrieb Roswitha Scholz in ihrer programmatischen Schrift »Der Wert ist der Mann« radikalfeministisch: »In der mittelalterlichen Gesellschaft gab es im Patriarchat noch längere Zeit germanische ‚quasi-matriarchale' Relikte.«[8] Ähnlich verhält es sich mittlerweile mit der »Wiederentdeckung« der germanischen Verbreitung von Wursthaaren, die man Vertretern der »kulturellen Aneignung« vorhält. Historisch ist das durchaus verbürgt, aber man outet sich endlich offen als der Fetischist der haltversprechenden Kulturangehörigkeit. Im selben obrigen Band konstatiert Gerd Theissen: »Rituale können sowohl Inszenierung von Macht als auch Inszenierung von Gegenmacht sein. Das ist kein Widerspruch: Jedes Symbol der Macht kann umfunktioniert werden zum Protest gegen die Macht, die es darstellen soll.«[9] Auf die Idee, dass jene »*Gegen*macht« auch nur Macht ist, dass der Protest oder Widerstand einen gewissen Rahmen eben nicht verlässt, kommt er dabei natürlich nicht. In ähnliche Richtung geht Thomas Meyer, für den es auch keinerlei Unterschied zwischen »den goldenen Karossen vergangener Monarchien«[10] und den »gepanzerten Staatskarossen, de(n) Leibwächtertrauben«[11] heutiger Politiker sowie keinen ernsthaften zwischen den antiken Dionysien, einem mittelalterlichen Gottesdienst oder aber dem »Ritual der täglichen Nachrichtensendung des Fernsehens«[12] gibt. Oder allgemeiner: »Der Unterschied zwischen den ältesten, den alten und den neuen Zeiten besteht *letztlich allein darin*, dass die Rituale der Gegenwart ihre Sichtbarkeit eingebüßt haben, zumindest für uns.«[13] Das Problem ist nicht der Vergleich, sondern die Gleichsetzung. Statt einer noch andauernden Vorgeschichte wird zum einen eine ewige aktiv gestaltete Geschichte suggeriert, und dabei zum anderen jede Differenz der Vorgeschichte eingeebnet. Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von rituellen, auf Konsens zielenden Handlungen, also eine Geschichte von Kämpfen um Anerkennung.



Unterwerfungsgeste gegenüber dem Papst: Der Fußkuss

Vereinzelter Unsinn

Das Verdienst der Ritualforschung besteht vor allem darin, den Bruch mit geschichtswissenschaftlichen Verfassungstheorien, wie jener Mommsens, argumentativ unterfüttert zu haben. Maßgebliche Legitimation erfuhr sie durch die Arbeiten Egon Flaigs[14], der gewisse Prozesse der Meinungsbildung in der Römischen Republik herausarbeitete und die Rolle des Prestiges als symbolisches Kapital betonte sowie in der Mediävistik die Untersuchungen Hagen Kellers und Gerd Althoffs von frühmittelalterlichen Ritualen der Unterwerfung, Königserhebung, Sühne- und Buße. Erst später hat sich die Ritualforschung krampfhaft auf weitere Epochen ausgebreitet. Die »Erkenntnisse« bleiben jedoch solange eine bloße Materialsammlung wie ihre vernünftige Einordnung ausbleibt. Keineswegs geht es darum, die Spezialisierung auf Epochen oder Regionen zu kritisieren, die in Anbetracht der Global-History mehr Verteidigung verdient denn je. Aber die Vertreter beteiligen sich selbst alle an den theoretischen Meta-Diskussionen, in denen sie versuchen, die historische Theorie der Rituale zu formulieren. Symptomatisch ist hierbei die These Barbara Stollberg-Rilingers, nach der rituelle Handlungen »ein vormodernes Äquivalent für die geschriebene Verfassung der Moderne«[15] seien. Die behauptete *Gleichwertigkeit*, welche durch das Wörtchen Äquivalent unterstellt wird, ist hierbei genau das Problem. Auch Hagen Keller schreibt in seiner kleinen Einführung über die Ottonen, dass »man Organisation und Verwaltung weitgehend ohne Schriftgebrauch bewältigte. *Das hat funktioniert*.«[16] Zwei Seiten vorher vermerkte er noch: »Krieg gehörte fast(?) zum Alltag jener Zeit.« Sein Kollege Gerd Althoff, der zwar weiß, dass die ottonische Herrschaftspraxis, »weit hinter das Niveau der frühen Karolingerzeit zurückfiel,«[17] gibt als Maß des Funktionierens an, dass die »staatlichen Gebilde […] dauerhafte Gebilde waren und die Herrschaftspraxis von den Zeitgenossen als adäquat akzeptiert wurde, auch wenn die Entwicklung zweifelsohne nicht konfliktfrei verlief.«[18] Man müsse sich nur eine »uns fremde, aber durchaus vorhandene Rationalität« denken, dann könne man das Handeln der Akteure durchaus als rational beschreiben. Es ginge erst einmal darum, zu erkennen, warum die Ritualforschung gewisse Perioden bewusstlos privilegiert – sei es die Zeit der Ottonen und Merowinger gegenüber den Karolingern oder jene der römischen Republik gegenüber dem Prinzipat oder der griechischen Epoche der Polis bzw. des Hellenismus. Dann jedoch müsste man eingestehen, dass sich die favorisierten Epochen in der Regel durch Mängel und Defizite auszeichnen, dass also die Rituale höchstens ein sehr notdürftiges Substitut oder Surrogat einer Verfassung darstellen. Betrachtet man die Epochen, sind sie vor allem gekennzeichnet durch die Abwesenheit von Polizei und Verwaltung, dementsprechend durch massive persönliche Abhängigkeiten und eine ausgeprägte Schriftlosigkeit.[19] Die These, dass die ottonische Herrschaftspraxis »funktionierte«, steht in einem gewissen Gegensatz zu den unzähligen Fälschungen von königlichen Verleihungsurkunden durch Adlige, mit denen sich ein eigener Forschungsstrang beschäftigt. Solche Fälschungen konnten vor allem deshalb florieren, weil es keine royalen Archive gab. Neben einer nahezu antimaterialistischen Rückkehr zur Politik der Großen zeichnet sich die Ritualforschung durch einen gleichzeitigen Fokus auf den »konsensualen« Charakter der Herrschaft aus. Das hochentwickelte Konfliktmanagement müsse nach Althoff unser Bild eines »waffenklirrenden und fehdefreudigen Mittelalters«[20] relativieren. Dabei kommt es ihm keineswegs in den Sinn, dass gerade die zahlreichen Schilderungen von Versöhnungs- oder Unterwerfungsritualen, auf welche er sich bezieht, ein Beweis eben jenes Bildes sind. Die Betonung des »Konsens«, der zumindest heutzutage untrennbar mit der Freiwilligkeit verknüpft ist, verklärt die mittelalterlichen Zwänge in eine ekelhaft harmonische Idylle. Selbstverständlich waren die Fehde – oft auch innerhalb der Sippe – ebenso wie die alljährlichen Rache- und Verwüstungsfeldzüge ins Umland zentraler Bestandteil der mittelalterlichen Ordnung. Adlige »waren warlords in einem rechtsfreien Raum«[21] und unter diesen war der König oder Kaiser »mehr Moderator als Monarch,«[22] dabei aber immer auch selbst warlord. »Fortgesetzte Königswahl« oder »performing kingship« sind nur euphemistische Phrasen, die einerseits schlichtweg ein schwaches Königtum und mangelnde Souveränität meinen, andererseits aber das Leid der Zeit unterschlagen. Der inszenierten Herrschaft voraus ging in der Regel das militärische Kräftemessen. Als Alternative zur Unterwerfung stand der Tod bzw. dass man den Gegnern durch »Verwüstung ihres Landes, Vertreibung oder Raub ihrer Bauern Schaden zufügte und ihnen selbst sowie der Öffentlichkeit ihre Unterlegenheit vor Augen führte.«[23] Althoff weiß ferner, dass man auf die Milde des Herrschers angesichts der eigenen Unterwerfung nur einmal hoffen durfte; sie »erlaubte keine Rückfälle«[24], wofür es zahlreiche gewaltsame Überlieferungen gibt. Die Ritualforschung unterliegt bzw. verfällt also selbst jener Inszenierung der Herrschaft, denen noch nicht einmal die Zeitgenossen vertrauten, weshalb man sich gegenseitig im Falle von rituellen Versöhnungen Geiseln stellte. Der sogenannte »Konsens« bestand höchstens darin, dass sich Adlige – potenzielle und wertvolle Panzerreiter – nicht gegenseitig umbringen. Die Notwendigkeit dazu dürfte durch die Slawen- und Ungarneinfälle recht klarwerden. Eine Unterwerfung erfolgte also meist, nachdem nicht der andere Adlige, sondern die Bauern des Befehdeten umgebracht waren. Die Ritualforschung trägt somit selbst das Mal jener Herrschaft, welche sie zu beschreiben versucht. Zumindest historisch sind verbreitete rituelle Handlungen als Indiz der schriftlosen, auf Ehre fußenden Barbarei zu betrachten. Historiker, die sich aus Achtsamkeit jeglichen Wertungen und Urteilen verweigern, basteln mit an einer Fälschung der Geschichte. In diesem Sinne wäre die These Gerd Theissens aus dem eingangs erwähnten Band zu stärken, nach der »Rituale Abwehr von Angst« sind; »sie sind Strategien zum Terror-Management.«[25]

---

[1] Michaels, Axel (Hg.): Die neue Kraft der Rituale. Heidelberg 2008.
[2] Michaels: Vorwort, In: Ebd. S. 5
[3] Ebd. S. 5
[4] Ebd. S. 6
[5] Ebd. S. 7
[6] Die zwei wichtigsten Kritiker der historischen Ritualforschung sind wohl Peter Dinzelbacher: *Warum weint der König*. sowie Philippe Buc: *The dangers of ritual*. Beide hat man ziemlich rasch verbannt und sich dafür des einzigen „Arguments" bedient, das in der akademischen Welt immer zu ziehen scheint: Sie seien schlichtweg polemisch.
[7] Michaels: Vorwort. S. 8f
[8] Ähnlich argumentieren auch die radikalfeministischen Störenfriedas wie auch die rechtsradikalen Feministinnen der Gemeinschaft deutscher Frauen (GdF). Vgl: *http://diestoerenfriedas.de/die-sich-wandelnde-goettin-iii-die-nordischen-goettinnen/* und *http://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/174172/kann-es-einen-feminismus-von-rechts-geben*
[9] Gerd Theissen: Rituale des Glaubens. In: Michaels (2008). S. 15
[10] Meyer: Rituale der Politik. In: Ebd. S. 204
[11] Ebd. S. 209
[12] Ebd. S. 205
[13] Ebd. S. 201 m. Hrvh.
[14] Flaig: Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom. Göttingen 2003.
[15] Barbara Stollberg-Rilinger: *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches*. München 2008, S. 14.
[16] Keller: Die Ottonen. München 2001. S. 108f m. Hrvh.
[17] Althoff: Otto III. Darmstadt 1996. S. 18
[18] Ebd. S. 19
[19] Was für Rom erst einmal wenig offensichtlich scheint. Doch bezieht es sich hier auf das erst später verschriftlichte Staatsrecht.
[20] Gerd Althoff: *Genugtuung (satisfactio). Zur Eigenart gütlicher Konfliktbeilegung im Mittelalter*. In: Joachim Heinzle (Hrsg.): *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Frankfurt am Main 1994, S. 247–265, hier: S. 248
[21] Arnold Bühler: Herrschaft im Mittelalter. Stuttgart 2013. S. 31
[22] Ebd. S. 51
[23] Keller. S. 107
[24] Althoff: Otto III. S. 113
[25] In: Michaels. S. 28

Paulette Gensler lebt und schreibt in Berlin.

Untergangsriten

Zum Relativismusproblem nicht nur in der Ethnologie. Von *Felix Riedel.*

»We are living through the end of one world, and the birth of another.«
(Marie Le Pen)

Bis heute gilt in Teilen der marxistischen Szene unbestimmt alles Rituelle, Traditionelle, Kollektive als »völkische Barbarei«, die der Kapitalismus historisch und aktuell an der Peripherie zu Recht liquidiere. In »einem Akt der Desperation« erwarten sie »das Heil vom Todfeind […], der als ‚Antithese', blind und mysteriös das gute Ende soll bereiten helfen.«[1]. Entbarbarisierung meinte bei Adorno die bestimmte Aufklärung gegen spezifische Rituale wie etwa die kultische Moralpolizei des »Haberfeldtreibens«. Ein ebenso bedeutendes Element der »Dialektik der Aufklärung« ist der Relativismus, mit dem überhistorisch Aufklärung vor ihrem liquidierenden Gestus gegenüber dem Animismus gerettet werden sollte, der sie zuletzt selbst erfasst.
Versuche, die Rituale anderer Menschen zu verstehen, finden sich seit der Antike und stets sind sie von einem dialektischen Wechsel zwischen Abgrenzung, Verachtung, Respekt und Sympathie geprägt. Jede Kolonisierung veränderte die Kolonisatoren, die Elemente der Besiegten integrierten, andere verwarfen. Die Entdeckung und Verwüstung der Gesellschaften der neuen Welt war Ausgangspunkt für die Krise des europäischen Feudalismus. Reiseberichte, Briefe und von Universalwissenschaftlern vorgenommene Studien stellten Stereotype in Frage und bereiteten den Boden für den Universalismus der Aufklärung: Die feudale Ordnung war nicht die einzig mögliche. Aufklärung hieß, Menschen als gleich geborene zu denken. Um 1900 war Ethnologie daher vor allem mit der Kategorisierung und Differenzierung weltweit ähnlichen rituellen Ausdrucksformen der Art »Homo sapiens« befasst. James Georg Frazer suchte in seiner Ritualsammlung »The Golden Bough« das Rätsel des Fortschritts in der Ideengeschichte zu beantworten: Aus den Enttäuschungen der Magie entstand Religion und aus deren Unvermögen letztlich die Wissenschaft. Frazer erwägt ohne jeden Optimismus die Möglichkeit einer künftigen, noch unbekannten Denkform. Den 1914 eingeleiteten Untergang der Zivilisation sieht er voraus als »dunkle Wolken«, die den Blick in die Zukunft versperrten. Das Entwicklungsproblem war auch für zeitgenössische ethnologische Theoretiker lebendig, gerade weil sie in der zeitgenössischen Haltung der Moderne zu den »Wilden« insbesondere in den Indianerkriegen der USA die Dialektik der Aufklärung spürten. Der Kulturrelativismus arbeitete noch primär gegen die Hybris des Westens an, nicht gegen sein Glücksversprechen. Erst mit Evans-Pritchard setzt ab 1937 die wirksame Reinigung des Relativismus von solchem kritischen Bewusstsein ein. Er prägte das Paradigma vom »zweiten Speer«: Ein Junge wird von einer Schlange gebissen. Die Azande wissen um die empirische Wirkung des Schlangengifts. Sie machen jedoch einen »zweiten Speer«, die Hexerei, dafür verantwortlich, dass der Junge just zu dem Zeitpunkt am gleichen Ort wie die Schlange war. Engländer glauben an den Zufall, den Azande erklärt die Hexerei dasselbe. Hexereivorstellungen waren fortan »rational«, Aufklärung überflüssig. Weil Hexereianklagen unter der »pax colonia« selten in Gewalt mündeten, galten die entsprechend harmlosen Anklagerituale als Aggressionsventil für »soziale Spannungen«. Evans-Pritchard schönte systematisch seine Ethnographien, um seine Gastgesellschaften vor dem zeitgenössischen Rassismus der Briten und kolonialpolitischen Überreaktionen zu bewahren. Sein Relativismus blieb in Wort und Tat inkonsequent: Er rekrutierte eine afrikanische Guerillaarmee und setzte den deutschen und italienischen Faschisten als Scharfschütze empfindlich zu. Leider überlebte nicht sein militanter Antifaschismus, sondern sein theoretisches Erbe: Hexenjagden werden bis heute primär als Folgen von Störungen, als Reaktionen auf die Moderne oder als sinnstiftendes Kollektivritual interpretiert. Therapien von »witch-doctors« und Geistmedien gelten als »semantisches Geflecht«, das »holistisch« die »spirituellen und sozialen« Hintergründe anspricht. Der Interventionsdruck bei Leiden und Tod wird mit Euphemismen zugedeckt. Nichts soll an den traditionellen Krankheitsvorstellungen falsch sein, nichts unwahr. Auch wenn die Idealisierung von Ritualen objektiv wahrer ist als ihr Zerrbild einer Barbarei, aus der die leuchtende Fackel der Zivilisation herausführe, so sucht Ethnologie darin nicht die vernünftigere Umgestaltung der Welt, sondern ein eskapistisches Reservat, in dem man den Unterdrückten noch zynisch von deren »agency« (Handlungsfähigkeit) vorschwärmt. Von Opfern zu sprechen ist gänzlich demodée. Der psychologische Sinn von Ritualen, das darin Beerdigte, wird erst als objektiver Wert verkauft und in einem zweiten Schritt zensiert: Ein Ritual ist gesellschaftlich nützlich, weil es ein Ritual ist. Auf diese Tautologie lassen sich viele neuere Ritualforschungen trotz ihres wertvollen Materials reduzieren. Der unbestimmte Relativismus setzt gleich anstatt zu vergleichen. Im Identifizieren sucht er Entlastung für Handlungsdruck, intellektuelle Anstrengungen oder Schuld: Die Azande sind so rational wie wir – wir sind rational. Probleme von Verschiedenheit und Gleichheit werden doppelt verkehrt. Dieser Relativismus entsprang dem britischen Positivismus mit seiner Psychologiefeindlichkeit. Im weiteren Verlauf förderte der Strukturalismus trotz Claude Leví-Strauss' Offenheit für die individualistische Psychoanalyse den stupiden Blick auf verborgene Systeme. Dazu kam der nicht minder positivistische Materialismus des deterministischen Basis-Überbau-Schemas. Aus diesen Elementen entwickelte sich das poststrukturalistische, kulturalistische Dogma in der aktuellen Ethnologie. Ihre Imitationen des Relativismus haben bestenfalls noch den Fortschritt der eigenen Gesellschaft im Sinn, die von ihrer Hybris geheilt werden solle – vom Fortschritt der Anderen spricht niemand mehr. Lediglich an Ausnahmen wie FGM (»Female genital mutilation«) und Genoziden nahmen einzelne Ethnologen ihre avantgardistische Position ernst, um Praktiken zu dokumentieren und Aufklärungskampagnen einzuleiten.
Und doch trugen despkriptive und analytische Arbeiten der Ethnologie weiter zum aufklärerischen Denken bei, indem sie permanent den Finger auf die offene Wunde des Fortschrittproblems legten. Zum Beispiel verursachten Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts sogenannte »Cargo-Kulte« Aufsehen. In Melanesien bauten Menschen Landebahnen, stellten Telegraphenmasten auf, hielten Militärparaden ab – kurzum, sie verhielten sich wie jene Europäer, die im zweiten Weltkrieg auf ihren Inseln plötzlich Militärbasen errichteten. Nur waren zwischen den Masten keine Drähte, Flugzeuge und Gewehre waren aus Holz. Wenig reflektierte Europäer lachten über die »Dummheit« der »Wilden«. Dabei hatten jene Menschen den Reichtum der Europäer nur als Ansammlung von Waren sehen können. Die entfalteten Produktionsverhältnisse konnten sie nicht kennen. Und weil die Waren aus dem Ozean, dem Reich der Ahnen kamen, so vermuteten sie, dass diese Reichtümer für sie bestimmt waren und die Weißen die Ahnen betrogen haben mussten. Also imitierten die Anhänger der Cargo-Kulte die technologischen Verrichtungen und reicherten sie mit eigenem »Ritualwissen« an. Die Bewegungen zerfielen rasch wieder. Wie der Kult der Puritaner, die in ihrem Reichtum einen Beweis ihrer Auserwähltheit durch ihren Gott sahen, versuchten sie sich Reichtumsunterschiede religiös zu erklären. Die Mythologie des Neoliberalismus behauptet spiegelbildlich, wenn man den Reichen nur genug Freiheiten lasse, würden sich ihre Luxusyachten automatisch in Freiheit und Demokratie umsetzen. Die Zermürbung von Infrastruktur und Schulsystemen bereitete aber nur den Boden für charismatische, christliche Kulte, die Reichtum aus dem Gebet erhoffen und die Evolutionslehre ablehnten. Das verratene Glücksversprechen treibt auch die Nachfolger der Religionen zu Ritualen der konformistischen Revolte. Le Pens Neonationalismus will mit Abschottung zu einer grausamen Kopie der alten Welt fortschreiten, der Neoliberalismus mit glashartem Harmonismus, Deregulierung und Steuersenkungen zur neuen. Unterdessen bleibt eine vom automatischen Subjekt motorisierte Aufklärung selbst angesichts seiner finalen Krise aus. So wenig die Geschichte der Rituale vom Problem der Naturbeherrschung abzutrennen war, so wenig ist historisch mit der Naturbeherrschung der Untergang der Rituale besiegelt. Die Einsicht in die lokalen Formen primitiver Akkumulation und ihrer Mythologisierung durch Unterworfene und Kolonisatoren ist das tägliche Brot der Ethnologie.

Historisch entsteht sie aus der Arbeit an der Spaltung in »Kannibalen« und »edle Wilde«. Die Reiseberichte des 18. Jahrhunderts liefern bereits reiche, interessierte und komplexe Studien menschlicher Vergesellschaftung. Im 19. Jahrhundert setzt die Völkerpsychologie ein, deren herausragender Vertreter Wilhelm Wundt neben Frazer zu einer Hauptquelle für den großen Relativisten Sigmund Freud wird. Freud stellt die binäre Trennung von Krankheit und Gesundheit, von Wildheit und Zivilisation in Abrede. Die Neurotiker sind ebenso wenig exotisch wie die »Wilden«, ihre Rituale sind mit dem Normalen verwandt. Im Unbewussten aller biologisch als Steinzeitmenschenkinder geborenen Menschen lauern Todeswünsche, Verschlingungsphantasien und magische Ängste. Psychologisch wie historisch bedeutete die Auseinandersetzung mit den Ritualen der Anderen die Aufklärung über das Eigene. Dafür blieb ein bestimmter, kritischer, universalistischer Relativismus unerlässlich, der konkrete Gegenstände, spezifisches Material in ein Verhältnis setzte. Ein literarischer Vorbote der Psychoanalyse war Herman Melville, der in seinem psychologischen Meisterwerk »Moby Dick« die Auseinandersetzung mit den Fastenritualen des Insulaners und Harpuniers Quequag zum Ausgangspunkt einer Kritik der Frömmlerei der weißen Christen nimmt: »Let him be, I say: and heaven have mercy on us all – Presbyterians and Pagans alike – for we are all somehow dreadfully cracked about the head, and sadly need mending.«
In seiner Anthropomorphisierung des weißen Wals reflektiert Melville die in Verfolgung umschlagende Naturbeherrschung. Sein Relativismus wird negativ: Religionen sind allesamt irgendwo kaputt im Kopf, was zum versöhnten Mitleid eher als zur Feindschaft verhält. Einen vergleichbaren negativen, universalistischen Relativismus erneuert Kritische Theorie zwei Weltuntergänge später. Das »mending«, das flickende Heilen, ist unvorstellbar geworden. Zu groß ist der depressive Druck auf die Aufgeklärten, zu gering der Anreiz für die Besitzenden, Gesellschaft aus ihren blutigen Fetzen noch einmal zusammenzuflicken, egoistischer Zynismus das logische Resultat. Ein gesellschaftlicher Übergang, wie ihn sich die universalistische Ethnologie der Aufklärung noch als Resultat aus dem Kulturvergleich erhoffte, bleibt aus. Gerade aus dieser Verzweiflung speist sich die Abscheu der zwangsläufig prekär und krisenhaft Zivilisierten gegenüber den unverständlichen Ritualen, die dem analytischen Blick als gar nicht so unlogisch und mitunter sogar recht raffinierte Leistung erscheinen. Der selbstreflektierte, sich seiner Zivilisiertheit versicherte Blick wäre zu einem reifen Avantgardismus in der Lage, der versagten Wunsch und Angst im konkreten Ritual ernst nimmt und besser sublimiert. Man muss Rituale nicht künstlich erhalten. Aber nicht als falsches Bewusstsein wird das Bedürfnis nach ihnen in den Faschismus integriert, sondern als gewusste Lüge, als Mimesis der Mimesis, die den Hass verstärkt. Daher kannten die nationalsozialistischen Rituale anders als die traditionellen keine Katharsis und keine Grenzen. Diese Dialektik der Aufklärung arbeiten der bestimmte und der negative Relativismus heraus, während der unbestimmte, euphemistische und kulturalistische Relativismus jede Grenzarbeit aufgab.

[1] Theodor W. Adorno, Minima Moralia: 60.

Felix Riedel ist Ethnologe. Er forscht über ghanaische Filme und Hexenjagden, arbeitet ehrenamtlich in der »Psychotronischen Lounge« des Traumakino Marburg. Auf seinem Blog »Nichtidentisches« hat er mehrere Dutzend Filmanalysen festgehalten.
www.nichtidentisches.de, www.felixriedel.net

Ein Vademecum der menschlichen Verhältnisse

Erwin Riess über Hermann L. Gremlizas großartigen Band »Haupt- und Nebensätze«.

*»Das andere, bessere Deutschland gibt es nicht.
Was es gibt, sind die Deutschen und ein paar
Menschen, die auch in dieser Gegend wohnen.«*

Die Arbeit der Gesellschaftskritik ist von allen Abteilungen des Überbaus die schwierigste. Daß sie von Kohorten haßerfüllter Schmieranten niedergemacht wird, erfuhren schon Georg Christoph Lichtenberg und Karl Kraus. Nur im Zusammenwirken von Unerschrockenheit, Ausdauer, enzyklopädischen Kenntnissen und tief in die gesellschaftliche Tektonik reichendem Strukturwissen sind Fortschritte möglich. Gesellen sich dann noch Empathie und souveränes sprachliches Handwerk hinzu, erreicht Gesellschaftskritik die Höhe der Kunst: Nicht öde Beschreibung, nicht Versöhnung und Behübschung, sondern die Darstellung dessen, was ist.
There is no such thing as society, blaffte Margaret Thatcher. Sie hatte recht. Gesellschaft ist nicht die Summe der Bausparer und *puddingeater*, die alles Fremdländische in ihren geistigen Vorgärten ausradieren; Gesellschaft ist die Wirklichkeit der Verhältnisse der Individuen untereinander. Die allen gemeinsame Metasprache ist vorgegeben. Ideologien sind das Terrain, auf dem die Menschen sich der strukturellen Konflikte bewußt werden. Nicht das Vermeiden von Ideologien ist das Ziel – wer das versucht, hat die herrschende bereits verinnerlicht – es geht darum, adäquate Auffassungen von der Welt zu entwickeln, solche, die die Menschen vor den verheerendsten Irrtümern bewahren und ein der Zeit angemessenes Niveau gesellschaftlichen Lebens wahrscheinlicher machen.
Nebenerwerbsdenker und Teilzeitkritiker in Journalismus und Kunstgewerbe sind da schon von der Fragestellung überfordert, zwischen Feuilletongeraune und Shortlistfuchserei lassen sie sich nur zu bescheidenen Wagnissen herab und gehen in Kinderplanschbecken auf Haifischjagd. Die Kühnsten der Mutfreien sondern hier und da ein kritisches Kopipsel[1] ab, das aber nur gegen abgehalfterte Chargen des staatlichen und politischen Apparats. Werden die verblichenen Größen ins Grab der Öffentlichkeit gesenkt, raffen ihre einstigen Lohnschreiber die letzten Körner Mut zusammen und rufen ein Schmähwort nach.
Nicht zuletzt dieser Sphäre hat Hermann L. Gremliza, *konkret*-Herausgeber seit 1974, Leben und Arbeit gewidmet. Nach wie vor ist *konkret* als linke Publikumszeitschrift im deutschen Sprachraum eine Instanz. Sie behauptet diesen Rang, weil sie als Autorenzeitschrift von einem Großmeister geführt wird, der seine Zeitschrift für Autoren wie Wolfgang Pohrt, Peter Hacks und Michael Scharang öffnete. In seinen Leitartikeln, Kolumnen und sprachpolitischen »Erledigungen« (im Sinne von Karl Kraus) sorgt er seit dem ersten Tag für Begeisterung, Verblüffung und Empörung. Eine Auswahl dieser Arbeiten erschien nun, vom Autor bearbeitet und ergänzt, in der *edition suhrkamp*. Leitmotiv der Texte ist immer wieder die Flucht der Deutschen vor der eigenen Geschichte. Der Nachweis, daß – bis auf Ausnahmen, die an einer Hand abzuzählen sind –, das Führungspersonal Westdeutschlands in Justiz, Wissenschaft, Politik und Wirtschaft Menschenführung bei Gestapo, SS und dem Reichssicherheitshauptamt gelernt hat, grundiert die Texte, auch wenn sie vordergründig von anderem handeln. Der Topos der letztlich doch siegreichen Nazi wird vielstimmig variiert. Die ehemaligen Herrenmenschen überführen sich gern durch ihre Sprache; im Aufspüren des braunen Gifts ist Gremliza verläßlich wie Volkswagen beim Dieseltrug.

»Was zu tun gewesen wäre: Zahl und Maß der Verbrechen ermitteln, die Täter wegsperren, ihr Vermögen einziehen, vor den Gräbern der Millionen endlich einmal das zu lange zu weit aufgerissene Maul zu halten – daran haben die Deutschen keine historische Sekunde lang gedacht. Daß sie nach Auschwitz aufs Dichten verzichten, hat auch Adorno nicht erwartet. Gehofft haben mag er, daß sie nicht aus Auschwitz Gedichte machen und in den von ihnen angehäuften Leichen etwas anderes sähen als Material für ihre kunstgewerbliche Selbstheilung.«

Basale Inhalte der politischen Ökonomie werden ebenso angesprochen.

»Der Kleinaktionär ist kein kleiner Großaktionär, sondern ein auf Abwege geratener Prämiensparer, der hinter der Baisse, die zur Hausse gehört wie der Wind zur Hose die Kräfte der Finsternis walten sieht: das Finanzkapital, die Amis, die Wall Street und sie wissen schon wen.«

Wie Grundfragen der Gesellschaftstheorie. Gebetsmühlenartig ertönt die Klage, daß ein Vorstand eines Konzerns das Vielhundertfache verdient wie eine Fabrikarbeiterin. Ist er auch vielhundertfach so viel wert?

»Der Vorstand ist wert, was er denen wert ist, die ihn bezahlen, ohne daß ein höheres Wesen sie zwingt. Eine Gesellschaft, die den Wert anders bemäße, und also dem Pfleger, der einer Greisin das Alter erleichtert, das Gehalt zuspräche, das heute ein Vorstandsmitglied bezieht, hieße eine kommunistische. In jeder anderen bedeutet die Anrufung einer Moral, die einen Wert des Menschen und seiner Arbeit jenseits des Marktwerts behauptet, entweder Revolution, die wirkliche Aufhebung der Klassenherrschaft, oder Faschismus, ihre scheinbare Aufhebung in der Volksgemeinschaft.«

Auch den Irrungen und Wirrungen der radikalen Linken versagt der Autor sich nicht. Anläßlich der jährlichen Kundgebungen zum Gedenken an die ermordeten Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht heißt es:
»Keiner ihrer Texte könnte die Zustimmung des Parteivorstands finden, keines ihrer Verlangen hätte die Chance, ins nächste Wahlprogramm aufgenommen zu werden. (..) Gegen wen oder was da groß und links demonstriert wird? Gegen die herrschende Klasse? Gegen die Staatsgewalt? Gegen den deutschen Imperialismus? Gegen den Antisemitismus? Gegen den Krieg? Das könnte das Verhältnis zum deutschen Bundeswehrverband trüben. Der zweite Sonntag im Januar ist einfach der höchste Feiertag der jüngsten deutschen Sozialdemokratie: ihre heiligen zwei Könige.«

Mit deutschem Humor hat Gremliza soviel gemein wie die SPD mit dem Sozialismus und die FPÖ mit den Menschenrechten. Er hält es mit dem englischen *caustic wit*, dem beißenden Witz, der in einem Feuerwerk von Esprit und Scharfsinnigkeit hochsteigt.
Weil Hermann L. Gremliza kein Sprach- sondern ein Gesellschaftskritiker ist – erstere fungieren bekanntlich auf braunen Suppen als Ersatzschnittlauch –, ist der vorliegende Band auch ein Beleg dafür, daß der Kommunismus kein Zustand im Delirium der Utopien ist. Er ist die gedankliche und praktische Arbeit der Kritik im und am Kapitalismus.
Ein Vademecum ist ein Heft oder Buch, das als unentbehrlicher Begleiter bei der Berufsausübung, auf Reisen oder auch sonst in allen Lebenslagen mitgeführt werden soll. Voilà, hier ist eines, es gilt Lichtenbergs Satz: »Wer zwei Paar Hosen hat, mache eins zu Geld und schaffe sich dieses Buch an.«

Hermann L. Gremliza, »Haupt- und Nebensätze«. edition suhrkamp 2017, 160 S., 15,50 Euro

---

[1] Ein Kopipsel ist ein kleines, mit geschäftsüblichen Mitteln nicht mehr teilbares Abfallprodukt, es ist maximal halb so groß wie die äußerste Schnabelspitze einer Jungkrähe von den Gründen des Wiener Psychiatrischen Krankenhaus Steinhof. Der Ausdruck stammt von einer Historikerin der Vorzeigeschule »Maroltingergasse« des Roten Wien aus dem Arbeiterbezirk Ottakring. Seine Herkunft ist nicht gesichert, wohl aber sein Gehalt.

Erwin Riess schreibt Romane, Erzählungen und Stücke. Demnächst erscheint der Band: Stücke 2006-2017, Literaturedition Niederösterreich. Der sechste Groll-Roman: »Herr Groll und die Stromschnellen des Tiber«, Otto Müller Verlag, Salzburg, folgt im Spätfrühling. Bei Haymon-Krimi erschien soeben die Taschenbuchausgabe von »Herr Groll im Schatten der Karawanken«, »Groll-Texte« in diversen Zeitschriften.

»Ein autokratisches Österreich ist unschwer vorstellbar…«

Katharina Gusenleitner im Gespräch mit dem Juristen und Autor Alfred J. Noll.

Wie würden Sie die Begriffe Rechtsextremismus und Rechtspopulismus definieren? Wo liegen die Unterschiede, wo die Gemeinsamkeiten?

»Rechtsextremismus« bezeichnet ein Bündel von Vorstellungen, Ideologemen und Aussagen, für die u.a. folgendes kennzeichnend ist: das als naturhaft verstandene Volk bzw. die Volksgemeinschaft unter Ausschluss von Fremden, eine nationalisierende Geschichtsbetrachtung aus dem Deutschnationalismus herkommend und den Nationalsozialismus verharmlosend und den Holocaust leugnend oder relativierend, latente Gewaltbereitschaft und Gewaltakzeptanz. Demgegenüber ist »Rechtspopulismus« eine im Regelfall aus einer konkreten tagespolitischen Motivation erwachsende Bereitschaft konservativer Politik, die gesellschaftlich vorfindlichen Klischees, Stereotypen, Vorurteile und gesellschaftlichen Stimmungen auszunützen, um politischen Zuspruch zu finden – diese »Stimmungen« können einen rechtsextremen Hintergrund haben, müssen es aber nicht. Dem Rechtsextremismus und dem Rechtspopulismus gemeinsam ist ein politischer Irrationalismus, der darauf setzt, dass historische und gesellschaftliche Fakten nicht überprüft werden. Der Rechtspopulismus knüpft an individuelle und gesellschaftliche Vorurteile an, der Rechtsextremismus gibt sein Wahnsystem als berechtigtes und für alle verpflichtendes Urteil aus.

Welche rechtlichen Aspekte spielen hier eine Rolle?

Wo der Rechtsextremismus zur nationalsozialistischen Wiederbetätigung wird (Verbotsgesetz 1947) steht er unter Strafe – aber nicht jeder Rechtsextremismus ist auch eine Form nationalsozialistischer Wiederbetätigung.

Wie würden Sie die FPÖ im Hinblick auf Rechtsextremismus und Rechtspopulismus einstufen? Wie steht es in diesem Bereich um andere Parteien?

Die FPÖ ist eine rechte Partei, die keine Scheu hat, auch bei rechtsextremen Kreisen Anklang zu finden. So hat sich etwa Norbert Hofer als rechtspopulistischer Möchtegern-Autokrat geriert (»Sie werden sich noch wundern, was alles geht!«), ohne – soweit ersichtlich – je ins Rechtsextreme abzugleiten. Die ÖVP ist eine rechte Partei, die Scheu davor hat, bei Rechtsextremen Anklang zu finden, was sie nicht hindert, rechtspopulistisch zu agieren. Die SPÖ ist keine rechte Partei, will nicht rechtspopulistisch agieren, meint aber mitunter, nicht ohne Rechtspopulismus auszukommen.

Welche Rolle spielen die Medien im Umgang mit diesen Phänomenen?

Das lässt sich so allgemein nicht beantworten. Es gibt eine allgemein verbindliche Usance, alles Rechtsextreme zu verurteilen, gleichzeitig werden immer wieder fremdenfeindliche Stereotype genährt, antidemokratische Klischees bedient und durch eine skandalisierende (und nicht aufklärende) Berichterstattung Vorurteile des Publikums bedient – was im Ergebnis die potentielle Wirkfläche für Rechtspopulismus vergrößert.

Welche Bedeutung hat das Verbotsgesetz für Sie? Wie verhält sich die Justiz in Bezug auf derartige Straftaten? Braucht es hier mehr rechtliche Handhabe/Verschärfungen? Wie sieht es mit Delikten wie etwa Verhetzung aus? Gehen diese Tatbestände Ihres Erachtens nach weit genug?

Insgesamt: die rechtliche Situation in Österreich ist ausreichend. Wer glaubt, dass sich die Gesellschaft durchs Strafrecht bzw. insbesondere durch eine Verschärfung des Strafrechts oder eine Anhebung der Strafrahmen ändert, irrt: Das Strafrecht fördert dort einen zivilisierten Umgang miteinander, wo es auf einer gesellschaftlichen Grundhaltung aufbaut. Die Justiz hat bei der Verfolgung von Wiederbetätigungsdelikten nach meiner Sicht zugelegt – die Defizite scheinen mir heute im Verwaltungsbereich zu liegen.

Bild: privat

Braucht es Ihrer Meinung nach einen Linkspopulismus als Gegenstück bzw. welche anderen Möglichkeiten sehen Sie zur Eindämmung dieser Strömungen?

Die Frage enthält ein Quäntchen Demagogie: Jede Weltanschauung bedarf der Popularisierung, jede Inhaltsvermittlung muss sich verständlich machen und muss dazu Worte, Begriffe und Ausdrücke verwenden, für die die Zuversicht besteht, auch verstanden zu werden. Wo Vereinfachungen in der politischen Kommunikation dazu dienen, Diskussionen und Reflexionen anzustoßen, um damit politische Inhalte erst kommunikationsfähig zu machen, kann das zwar auch »populistisch« sein, mit diesem Urteil ist aber nichts Positives oder Negatives gewonnen. Also: Zuerst nach den Inhalten fragen, dann nach der Art der Vermittlung.

Inwieweit sind Sie persönlich/beruflich im Rahmen Ihrer Tätigkeit als Rechtsanwalt damit konfrontiert?

Um das nachvollziehbar zu beantworten, müsste ich gegen die anwaltliche Verschwiegenheitspflicht verstoßen. Aber es gibt einige Fälle, in denen individueller »Protest gegen rechts« zu Problemen geführt hat.

Wie sehr sehen Sie unseren Rechtsstaat durch rechtspopulistische/rechtsextreme bzw. neonazistische Strömungen/Tendenzen gefährdet? Ist es vorstellbar, dass Österreich sich auf ein autokratisches Modell wie z.B. in Ungarn zubewegt?

Nazis und Rechtsextreme in Österreich sind – fast schon traditionell – ein Problem, aber soweit ersichtlich keine Gefährdung der Republik Österreich. Der Rechtspopulismus, insbesondere in der Person von Herrn Sobotka ist hingegen dabei, die Grundlagen eines demokratischen Gemeinwesens von den Rändern her anzufressen (z. B. Verschärfung des Demonstrationsrechts, allgemeines Gesichtsvermummungsverbot). Ein autokratisches »Modell Österreich« ist unschwer vorstellbar, was einst der Austrofaschismus war, lässt sich als »Austroautokratie 2.0« leicht wieder installieren – die gesellschaftlichen Gegenkräfte gibt es, aber sie haben sich bis dato nicht zu Widerstand formiert.

Wie leicht ist es möglich, die Verfassung und (einfache) Gesetze auszuhebeln? Wie stark ist der Rechtsstaat? Sehen Sie hier eine Gefahr für die bestehenden demokratischen Verhältnisse?

Das lässt sich abstrakt nicht beantworten. Mehr als von den Gesetzen, hängt es davon ab, wie man die Gesetze auslegt und wie man sie anwendet. Wer sich in den Online-Foren österreichischer Medien umschaut, kann hier kaum Optimismus entwickeln. Schwarzmalerei halte ich für nicht gerechtfertigt und daher auch für unklug. Gleichzeitig sollte man nicht verschweigen, dass die österreichischen Verhältnisse so demokratisch nicht sind. Will man das Erreichte bewahren, muss man es nicht nur verteidigen, sondern ausbauen. Mehr Beteiligung der jeweils unmittelbar Betroffenen auf ihre Lebensumstände in Arbeit, Freizeit und in Hinsicht auf das Gemeinde- bzw. Stadtleben. Wenn wir dies nicht vorantreiben und damit der Bevölkerung wieder die Zuversicht vermitteln, dass ihre Stimme Gewicht hat, dann scheint mir eine volkstribunenhaftes Führertum (wie es etwa Strache und Hofer repräsentieren) auch für Österreich nicht unwahrscheinlich.

Wie könnte ein supranationales Staatengebilde wie etwa die EU dazu beitragen, negative Entwicklungen wie Nationalismus, Rechtsextremismus, etc. zu verringern? Welche Rolle spielen Nationalstaaten für die Entstehung solcher Phänomene?

Die Probleme sind hausgemacht. Momentan spielen die europäischen Nationalstaaten ein zynisches Spiel: Was schlecht ist, wird der EU zugerechnet, was an möglichem Guten zu erwarten ist, kommt angeblich jeweils nur von zuhause. Diese Externalisierung des eigenen politischen Versagens von den nationalstaatlichen Eliten auf die »EU-Bürokratie« stößt in Zeiten gesellschaftlicher Verunsicherung auf die Zustimmung großer Teile der Bevölkerung. Tatsächlich aber verabreden sich die nationalstaatlichen Eliten vermittels der EU zu genau der Politik, die jeweils in den Mitgliedstaaten dann als schlecht, souveränitätsbeschränkend etc. etc. gebrandmarkt wird. Es sind die nationalstaatlichen politischen Eliten, von denen her eine Änderung der Europapolitik gemacht werden könnte – nur müssen sie dazu in ihren jeweiligen Heimatländern entsprechend in die Pflicht genommen bzw. abgewählt werden.

***Alfred J. Noll,** geb. 1960 in Salzburg. Er studierte Rechtswissenschaft in Salzburg und Wien, danach 1983-1985 Studium der Soziologie am Institut für Höhere Studien (IHS) in Wien (1983 bis 1985). Seit 1992 selbstständiger Rechtsanwalt in Wien, mit den Schwerpunkten Urheber-, Medien-, Kunst- und Restitutionsrecht. 1998 Habilitation für Öffentliches Recht und Rechtslehre. Noll ist Mitglied der Österreichischen Juristenkommission und seit 2004 Mitglied im Ausschuss der Rechtsanwaltskammer Wien.*
Zu seinen wichtigsten Publikationen zählen u.a.: »Sachlichkeit statt Gleichheit? Eine rechtspolitische Studie über Gesetz und Gleichheit vor dem österreichischen Verfassungsgerichtshof« (Wien / New York 1996); »Rechtslagen. Kleines Panoptikum fraglicher Rechtszustände« (Wien 2004); »Österreichisches Verlagsrecht« (Wien 2005); »Praxiskommentar zum Mediengesetz« (3. Aufl., Wien 2012 – mit W. Berka / L. Heindl / Th. Höhne); »Der rechte Werkmeister. Martin Heidegger nach den Schwarzen Heften« (Köln 2016); »John Locke und das Eigentum« (Wien 2016), und der Roman »Kannitz« (Wien 2014).
Noll ist Gründer und (Mit-)Herausgeber der Zeitschrift »Journal für Rechtspolitik« sowie Mitglied im wissenschaftlichen Beirat der Zeitschriften »Medien und Recht« und »Juridikum«. – 2016 wurde ihm der »Österreichische Staatspreis für Kulturpublizistik« verliehen.

Katharina Gusenleitner lebt in Wels, ist Juristin und Vorstandsmitglied bei der Welser Initiative gegen Faschismus.



Impressum versorgerin Nr. 0113 / MÄRZ 2017 . herausgeberin: »stadtwerkstatt«, kirchengasse 4, A-4040 linz . tel: 0732-731209 . fax: 0732-711846 . e-mail: versorgerin@servus.at . web: versorgerin.stwst.at . redaktion: astrid benzer, tanja brandmayr, claus harringer, kurt holzinger, franz xaver . cover: dietmar brehm, »adorno verkleidet«, 1980, acryl auf papier. foto: christian schepe . layout: astrid benzer, astrid.benzer@liwest.at . basislayout/entwurf: us(c)hi reiter . anzeigen: kurt.holzinger@servus.at . auflage: 8.000 stück . druck: landesverlag wels . blattlinie: die versorgerin berichtet über die aktivitäten der stadtwerkstatt und bringt beiträge zur transformation von kultur und politik. **RETOUREN AN: STADTWERKSTATT, KIRCHENGASSE 4, 4040 LINZ**